U d'/ of Ottawa
39003012585179

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lagrandeartiste00char

800A-A1-175
04

Paul Emile Marie Guillotte c.s.

A la jeunesse canadienne-française

ce livre, inspiré par elle,

est très cordialement dédié.

Frère Paul.

APPROBATIONS

Nihil obstat :

Fr. P.-M. Béliveau, O. P.
S. T. L.

Fr. M.-A. Lamarche, O. P.
S. T. L.

Imprimi potest :

Fr. M.-T. Archambault, O. P.
Vicarius Provinciæ.

Nihil obstat :

C.-N. Gariépy, pter, P. A.
Censor deputatus.

Imprimatur :

† L.-N. Card. Bégin,
Arch. de Québec.
24 mai 1923.

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES
LIBRARIES
University of Ottawa

Fr. PAUL-V. CHARLAND
des Frères-Prêcheurs

LA GRANDE ARTISTE

ou

LE ZÈLE ARTISTIQUE DE L'EGLISE

(Pages d'histoire)

Architecture. — Sculpture. — Orfèvrerie. — Peinture et Mosaïque. — Miniature. — Tapisserie. — Verrerie. — Gravure.

Qui en ce monde cherche le Beau, te cherche sans le savoir, Toi, ô Jésus qui es la Beauté entière et parfaite.

GIOVANNI PAPINI.

1923

QUÉBEC

LIBRAIRIE A.-O. PRUNEAU, 60, RUE SAINT-JEAN

629947

MÉDITATION

Chantre orphique, éternel, dont la voix nous captive,
C'est lui qui, jour et nuit, tient notre âme attentive,
Lui qui fait, sous ses doigts, sans mesurer les vers,
Comme un orgue divin, palpiter l'univers.

. . . . . .

Autrefois j'avais cru, malgré mon vague instinct,
Que la nature et l'homme avaient un chant distinct,
Et qu'entre nos désirs et l'infini visible,
Dieu comme un steppe aride avait mis l'impossible...

. . . . . .

Mais depuis, j'ai compris qu'entre ce monde et l'autre,
L'art humain doit servir d'interprète et d'apôtre ;
Que si Dieu nous transmet un souffle intelligent,
S'il attache à la lyre une corde d'argent,
C'est pour que l'homme alors recueille, unisse, explique,
Comme a fait Pythagore en son hymne algébrique,
Les sons disséminés de l'orchestre infini.

. . . . . .

EUGÈNE FROMENTIN

N
7830
.C52
1923

AVERTISSEMENT

Le titre, ou du moins le sous-titre de ce petit livre dit ce qu'il est : non un traité d'esthétique, une suite de méditations sur le Beau, — choses d'ordinaire aussi inutiles que banales — encore moins un recueil de formules techniques à l'usage des étudiants en architecture, sculpture, peinture et arts connexes, mais une simple histoire, une courte histoire de l'art religieux, ce qui veut dire, en fait, de tout art, puisque tout art, en un sens, est religieux. Il l'est parce que toute chose de ce monde, envisagée d'un certain regard, le regard de la foi, peut prendre une couleur divine.

L'histoire de l'art, même celle de l'art sacré proprement dit, formerait toute une bibliothèque, et encore de nos jours, le sujet a été repris, vraisemblablement avec maîtrise. Il ne nous paraît pas cependant qu'on y ait fait aux souverains Pontifes, aux évêques, aux moines-mendiants, aux prédicateurs, aux saints et saintes, c'est-à-dire à l'Eglise en général, la place qu'elle méritait, la première en droit comme en fait, la place d'honneur, puisque c'est bien à l'Eglise, à son amour du Beau, à son zèle artistique, que nous devons tout le grand Art des siècles passés et du nôtre.

Sujet nouveau, semble-t-il, à peine effleuré pour quelques détails par de rares historiens, exigeant des enquêtes ou recherches un peu partout, jusque dans la vie intime des gens d'Eglise, séculiers et réguliers. Evidemment, une information plus ou moins complète nous était nécessaire et il va de soi que nous nous sommes servi abondamment, même très abondamment du travail des autres, ne faisant en somme que le coordonner.

Mais à ce propos, fallait-il toujours indiquer nos sources, et en certaines pages, par exemple, appuyer presque chaque mot d'une référence ? Il semblait préférable d'éviter cet appareil d'érudition, fût-ce au risque de paraître en manquer. Le mal ne serait pas grand. Au reste, dans l'intérieur même du texte ou en note, on a d'ordinaire mentionné les auteurs ou les ouvrages consultés en l'occurrence. Egalement, parmi tant de belles pages que l'art a su inspirer, on a voulu, quoique ce ne soit pas de grand genre, en recueillir quelques-unes, citer au moins quelques passages à la fois utiles par le fond et agréables par la forme. Nous pensions aux jeunes lecteurs à qui cet opuscule est dédié, à leur faim et soif de beauté, et puisque nous ne pourrions pas les rassasier nous-même, pourquoi n'aurions-nous pas emprunté à la table d'autrui ?

* * *

Maintenant, et quel qu'il soit, pourquoi ce " petit livre " ?

Nous n'avons rien à voir à l'enseignement tel qu'il se donne en ce pays, supérieur ou secondaire. Le programme en est déjà très obéré, et assurément notre opuscule n'a pas la prétention de devenir un ouvrage classique; mais les étudiants sérieux trouvent toujours, malgré tout, quelques loisirs pour la lecture, et s'ils ont constaté une lacune — elle est certes regrettable — dans l'histoire qu'on leur fait apprendre, ne seraient-ils pas bien aises de pouvoir à peu de frais la combler ? De fait, l'histoire, en général, fait bien peu de place à l'évolution de l'art chez les peuples, tandis que l'art d'un peuple, c'est, au pied de la lettre, toute son histoire, sa vraie histoire. Citons dès ce début les bons auteurs, et d'abord John Ruskin :

"La vie des grandes nations s'écrit en trois livres : le livre de leurs actes (histoire proprement dite), le livre de leur parole (littérature) et le livre de leur art. Mais de ces trois livres, le dernier seul présente un témoignage fidèle : il est le reflet infaillible d'un état général, l'indice de la santé ou du malaise d'un peuple, la mesure de son idéal et de sa moralité."

Citons aussi M. Gillet, un cher maître à qui nous emprunterons beaucoup dans la suite :

" Il y a, pour qui sait voir, plus d'histoire véritable dans le jet précieux ou désolé d'une draperie, dans le geste du Bambino collé au sein de la Madone, ou dans la pathétique silhouette d'un crucifix, qu'on n'en trouve dans les textes des traités officiels et dans les chartes des chancelleries. C'est dans de pareils signes, c'est dans cette mystérieuse et touchante écriture, que nos pères ont déposé le secret de leurs émotions et les mémoires de leur cœur ; c'est là qu'il faut chercher leurs meilleures confidences."

* * *

Il va de soi pourtant qu'une étude de quelques cents pages doit renoncer à tout espoir d'être complète. Qu'on y songe; qu'on se rappelle cet abbé de Marolles, possesseur en 1666 de 123,400 estampes et six ans après, de 10,500 dessins ; passionné collectionneur et immortel ami des artistes, qui promettait alors un ouvrage dans " lequel il écrirait la vie et décrirait les œuvres de HUIT MILLE *personnes de diverses nations ayant excellé en l'art de pourtraiture, de peinture et de sculpture." Notez le mot " ayant excellé ; " notez aussi la date : 1666. Or depuis ce temps-là, combien d'autres " personnes excellentes, " de l'une ou l'autre manière, faudrait-il compter en plus ?*

* * *

Cependant un coup d'œil même très rapide peut éveiller des curiosités vers une étude plus complète ; prouver à qui c'est nécessaire que deux choses existent parmi des millions d'autres : le Beau, au moins à titre d'idéal, et l'art qui a pour mission de l'exprimer, c'est-à-dire " de rendre visible l'invisible," car tel est l'objet de l'art, et son objet donne en même temps sa définition, si on en veut une qui soit enfin la bonne.

Qui sait d'ailleurs ce que l'avenir réserve à nos jeunes gens d'aujourd'hui ? En ce pays " qui se souvient ", on ne parle

plus que de monuments aux grands hommes, prêtres ou laïques; de beaux édifices à construire ou à reconstruire, de beaux tableaux, de belles statues, etc., et grâce à l'appui du Gouvernement, au bon exemple de nombreuses sociétés artistiques, aux talents qui se révèlent journellement à eux-mêmes et aux autres, le goût des belles choses ne peut que grandir, au moins chez ceux qui le possèdent. Quant à ceux qui ne le possèdent pas, voyant ce que le passé nous a laissé d'informe et de regrettable, voyant aussi ce qu'il faudrait enfin réaliser de beauté pour satisfaire le sentiment public — car même le peuple est ici bon juge, aussi bon que sévère — ils auront peut-être l'idée de s'adresser à meilleure esthétique que la leur.

D'autant que pour le clergé, en particulier, l'art est un moyen d'évangélisation. On abuse des choses les meilleures, mais si l'on a abusé de ces expressions : "Apostolat de l'art," "religion de l'art," "sacerdoce de l'art," ce n'est qu'en raison de leur justesse. L'Eglise, pour sa part, a toujours cru à ce sacerdoce, toujours promu avec vigueur cet apostolat, et encore une fois, c'est son rôle artistique dans le monde que nous voudrions mettre en lumière dans les articles qui vont suivre. Si son nom n'est pas prononcé partout et toujours, c'est que l'on tait souvent les noms les plus chers, et qu'il suffit à l'âme d'une vision habituelle, ou mieux encore d'une douce présence intérieure.

* * *

Un dernier mot, un mot d'espoir en Dieu.

Geneviève Hennet de Goutel vient d'écrire: "Ce sont les êtres les plus affectueux que la vie oblige toujours à se passer d'amour."

Va peut-être pour l'affection, mais il n'est pas possible que ce pays nôtre, si affamé de Beauté, et pour cause, soit condamné à s'en passer toujours.

Soir de Pâques 1923
à Québec

PAUL

LA GRANDE ARTISTE

OU

LE ZÈLE ARTISTIQUE DE L'ÉGLISE

I. La thèse et les objections

1° *L'Eglise protectrice des arts*

Brunetière — Saint Thomas — L'Eglise — L'art, " une tendresse " — Affection de l'Eglise pour l'art et les artistes.

Le discours de M. Brunetière, *l'Art et la Morale*, n'est pas réjouissant, tant s'en faut, et l'on peut se demander, çà et là, s'il ne serait pas un peu " original," au sens que l'illustre conférencier donne lui-même à ce mot, c'est-à-dire un peu paradoxal. " Dans la notion du grand art, dit-il, un germe d'immoralité est toujours enveloppé." — " Toute forme d'art renferme un principe d'immoralité "... (Entre parenthèses : même l'art religieux ?

même les images de Notre-Seigneur, de la Sainte-Vierge, de Notre-Dame de Lourdes ? Mais continuons).

Les théories des Platon sur " l'art idéal ", sur " le beau, splendeur du vrai ", malgré la vogue dont elles ont joui depuis vingt-cinq siècles, ne sont que des " divagations ", des " âneries immortelles ". Il faudrait une bonne fois répudier " cette éternelle équivalence du bon, du vrai et du beau, lesquels... dans la réalité de l'histoire, nous apparaissent comme séparés l'un de l'autre par de profonds intervalles, d'irréductibles oppositions et de véritables contradictions. "

Ce serait décourageant, mais — oh ! l'admirable honnêteté, pour ne pas dire l'admirable inconsistance humaine ! — dans le passage que nous venons de citer, il y a ces mots précieux : " Ces trois choses se rejoindraient peut-être si on pouvait en poursuivre assez loin la recherche." M. Brunetière les a noyés dans son texte, peut-être pour le besoin de sa cause, c'est-à-dire pour mieux amortir leur effet ; nous les mettons en vedette pour les besoins de la nôtre, et cet aveu, car c'en est un, où qu'il soit, cet honnête aveu nous suffit. Encore un peu, nous croirions entendre saint Thomas : *Bonum et pulchrum sunt idem* (le Bon et le Beau sont une même chose), ou encore le gros bon sens anglais : *Beauty is goodness made visible.*

En tout cas, pour l'Eglise et dans l'Eglise, le Bon et le Beau, sans parler du Vrai, se rejoignent nécessairement, et se rejoignent si bien qu'ils sont inséparables. Au surplus, et pour marquer mieux encore nos positions

en toute cette étude, l'Eglise a toujours cru, comme l'Ange de l'Ecole, que " la Beauté, parce qu'elle appartient à l'ordre transcendental et métaphysique, tend d'elle-même à porter l'âme au delà du créé."

Et voici tout l'objet de ce petit livre : Montrer que l'Eglise, aimant le Bien, puisqu'elle est divine, a d'un égal amour aimé le Beau, et conséquemment aimé en même temps l'art, le grand art, pour autant qu'il l'exprime ou du moins s'y exerce. Que le Beau existe ou n'existe pas : nous laissons les savants s'amuser avec cette question. Il existe au moins à l'état d'Idéal, et c'est cet idéal que l'artiste, s'il n'y réussit pas d'ordinaire, il est vrai, tente au moins de rendre visible à nos yeux.

Conséquemment aussi, l'Eglise a toujours aimé les artistes ; elle a été au cours des siècles leur protectrice, protectrice inlassable malgré les déceptions qu'ils lui ont perpétuellement causées. Serait-elle responsable de leurs gaucheries, comme d'aucuns voudraient nous le faire croire ? Elle ne tient pas école d'art, et d'ailleurs l'art ne s'enseigne pas ; il ne s'enseigne pas, parce que, en fait, il ne s'apprend pas. " L'art est une tendresse," pensait très justement M. Guyot ; c'est une affaire de cœur, et vous entendez cet orateur qui s'écrie en se frappant la poitrine avec véhémence, tant il est convaincu : " On a de cela, ou on n'en a pas ! " Tel ou tel peut sourire, mais n'est-ce pas vrai quand même ? Greuze disait : " J'ai trempé mon pinceau dans mon cœur, " et Ingres, à son tour : " N'étudiez le beau qu'à genoux... On n'arrive dans l'art à un résultat honorable

qu'en pleurant. — Qui ne souffre pas, ne croit pas." — En d'autres termes moins lyriques, l'art suppose l'étincelle première, le don, le talent, encore mieux le génie, ou comme dit le poète,

... le beau dans l'âme et l'âme à la fleur des doigts.

Le "beau dans l'âme", c'est le sens esthétique ; "l'âme à fleur des doigts", c'est l'exécution extérieure. L'Eglise ne peut donner ni esthétique, ni doigts — pas plus que du cœur à qui n'en a pas.

Elle rêve cependant toujours de beauté, et elle voudrait toujours que sa maison en fût comme le sanctuaire. A-t-on remarqué ce qu'une cathédrale, en un jour de fête, par exemple, ou même la moindre église de village quelque peu comprise et achevée, réalise dans ce sens, la somme de beauté et d'art qui y entre comme de force et sans quoi il n'y aurait ni église ni fête ? Voyez cette merveilleuse architecture, même si elle est très simple, merveilleuse parce qu'elle sait profiler sur le ciel bleu une belle ligne, et que c'est cela, la beauté, une belle ligne dans un édifice comme dans un corps humain; une belle ligne, c'est-à-dire la parfaite proportion et harmonie des parties, l'effet à distance, "ce qui plaît à voir tout d'abord," et saint Thomas, qui avait autant de simplicité que de sagesse, ne définit pas autrement le Beau : *Id quod visum placet.* Quatre mots qui disent tout ce qu'il faut : une "vision", c'est-à-dire une *connaissance intuitive*, et une "joie." — Voyez ces sculptures des portails ou des intérieurs, et tout ce monde de statues au dehors, au dedans.— Voyez ces peintures, ces

fresques, ces splendides verrières baignées de soleil. — Voyez dans le sanctuaire, à l'autel, ou encore mieux peut-être dans le trésor de l'église, cette orfèvrerie aux fines ciselures, ces vêtements sacrés qui font penser aux broderies dont parle la sainte Bible, " œuvre d'amour des filles d'Israel. " — Entendez la voix tour à tour joyeuse et mélancolique des cloches, les accords majestueux et doux de l'orgue, les accents d'un peuple entier chantant à l'unisson les hymnes traditionnelles, et puis, dans le silence ému de tout ce peuple, le verbe éloquent d'un Bossuet ou d'un Lacordaire ; songez aussi aux âmes qui emplissent cette église, âmes croyantes, âmes toutes pures, un grand nombre au moins, âmes aimantes, généreuses, héroïques, œuvres de la grâce, œuvres du divin artiste, et, dites si l'église, sanctuaire de la religion, ne l'est pas en même temps de l'art et de la Beauté.

Les arts que la maison du Seigneur convoque ainsi chez elle *ad majorem Dei gloriam*, il nous serait bien doux de les faire entrer tous dans le plan de ce présent travail, mais ne serait-ce pas trop embrasser, et ne suffirait-il pas, du moins pour l'instant, de nous limiter aux arts plastiques proprement dits, quitte à leur adjoindre l'architecture, qu'ils supposent d'ailleurs et qu'elle-même a coutume d'entraîner avec elle ? Ce n'est pas sans regret que nous prenons ainsi congé de la poésie et de la musique, sans parler de l'éloquence, car il faut bien qu'il y ait de la vraie beauté, du divin en elles, pour que Baudelaire — si nous osons le nommer — Baudelaire, le " poète maudit ", comme il s'est lui-même appelé, nous emporte à leur sujet, avec toute l'ardeur d'un

mystique et la sûreté d'un théologien, jusqu'à des sommets sublimes :

" C'est lui, écrit-il dans une page incomparable, c'est cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie, et à travers la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le rideau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance ; elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé. "

Revenons maintenant à ce que nous avons plus haut commencé de dire, à savoir que pour le décor de sa maison, l'Eglise a toujours rêvé, rêve encore toujours de belles images. (Faudrait-il avertir que nous prenons ce mot en son sens premier, lequel comprend gravure, peinture, sculpture, etc) ? Elle y tient, et à ce point que, pour les défendre, elle a fait écrire et parler ses docteurs, réuni ses conciles, donné le sang de ses martyrs. Elle y voit, elle qui est chargée de prêcher, une prédication aussi efficace que sa parole : nous citons plus loin saint Basile à ce sujet. Elle y voit de plus pour ses enfants, un besoin, presqu'une nécessité, et vous savez la réplique de saint Jean-Damascène à l'orgueil-

leux qui prétendait s'en passer : " Toi peut-être, tu es haut et immatériel ; tu t'élèves au-dessus du corps et devenu sans chair, tu méprises tout ce qui se voit ; mais moi, je suis homme, entouré d'un corps ; je désire, même avec mon corps, rencontrer et contempler les choses saintes. Toi, qui es si haut, tiens compte de ma petitesse, et garde pour toi ta sublimité [1]."

Et c'est pourquoi l'attitude vingt fois séculaire de l'Eglise vis-à-vis de l'art sacré se résume en ce décret du deuxième concile de Nicée (787) : " Que tout ce qui a été fait dans le monde pour la gloire de Dieu soit rendu visible aux yeux de tous, puisque, par la peinture, nous pouvons toujours penser à Dieu et que, dans les temples sacrés, lorsque la parole se tait, le spectacle des images fixées au mur nous raconte encore et nous enseigne, le matin, à midi, le soir, la vérité de ses actes [2]. "

C'est pourquoi aussi, quand Léon l'Isaurien et Constantin Copronyme, pris de rage ou de folie sans nom, aveuglaient les artistes ou mutilaient leurs mains réputées sacrilèges; lorsqu'ils brisaient les images et emprisonnaient les prêtres qui ne se pliaient pas à leurs fantaisies brutales, le pape Grégoire III fulminait ce reproche sanglant mêlé, selon l'usage, à de paternels conseils : " Une chose m'afflige, c'est que, tandis que les sauvages et les barbares se civilisent, toi, l'homme de la civilisation, tu tombes dans la barbarie. "

Voilà donc la doctrine, et une demi-page que M. Emile Male, un maître en la question, vient d'écrire, la résume admirablement :

" Le christianisme, qui fut de bonne heure la religion des races les plus fines de la Méditerranée, accueillit l'art en ami. Il semble que l'Eglise eût pu sans peine se passer de ce secours de la ligne et de la couleur : la beauté qu'elle apportait au monde était d'un autre ordre. Mais elle n'en jugea pas ainsi : elle vit dans l'art un allié. L'homme n'étant pas un pur esprit, elle pensa qu'elle devait l'atteindre par les sens aussi bien que par l'âme. Ses grands docteurs, d'ailleurs, montraient dans la beauté l'empreinte divine, le pressentiment d'un monde plus haut. Condamner l'art eût été mutiler la nature humaine, étouffer un de ses plus nobles instincts. Aussi voyons-nous l'Eglise combattre les iconoclastes de tous les temps, soutenir la lutte de la civilisation contre la barbarie toujours renaissante [3]."

---

1. *Patr. Grecque*, t. XCIV, col. 1264. — 2. LABBE, *Conciles*, t. VII, p. 833. — 3. EMILE MALE (membre de l'Institut), *Le témoignage de l'art chrétien*, dans la *Revue des Jeunes*, 10 janvier 1922, p. 7.

2° *Les objections*

Parenthèse sur le nu artistique. — " Hostilité ancienne des chrétiens contre les images." — Tertullien. — Le concile d'Elvire. — Saint Bernard. — Savonarole. — Le concile de Trente et Molanus.

TELLE est, disions-nous, la doctrine : l'Eglise a toujours aimé l'art, le grand art, toujours protégé les artistes. Malheureusement, comme toujours en ce qui est de Dieu ou des choses de Dieu, il y a ici les objections, les accusations gratuites, parfois grossières. Pour plusieurs, ceux par exemple qui n'ont guère souci du style parlementaire, "l'Eglise n'est qu'un éteignoir". Ainsi, bien avant M. Viviani, elle a éteint toutes les étoiles du ciel. Pour d'autres, plus courtois, plus instruits apparemment, les griefs se précisent, se formulent à peu près de la sorte :

1° Les premiers chrétiens, eux au moins, ont été en masse des ennemis de l'art, de tout art.

2° Tertullien s'est fait leur interprète.

3° Des conciles, celui d'Elvire en particulier, ont proscrit les images.

4° Et saint Bernard tonnant contre ces pauvres moines de Cluny !

5° Et Savonarole, avec son *pannuccio*, son *bruciamento* — oh ! l'érudition ! — son horrible bûcher de trente brasses de hauteur !

6° Et le concile de Trente ! Et Molanus ! Et *et cætera, et cætera !*

Il faudrait un livre, plus d'un livre, pour répondre à tout. Répondons au moins, et brièvement si possible, aux objections ci-dessus, la chose pouvant être utile, à ceux du moins qui n'ont pas encore " fait leur siège ".

Parenthèse sur le nu artistique. On a reproché à la première édition de ce chapitre, d'avoir éludé l'objection la plus fréquente et aussi la plus fondée contre le rôle artistique de l'Eglise, la proscription du nu — puisqu'il faut appeler la chose par son nom. Si délicate que soit cette question, il nous faudra bien l'aborder, l'effleurer plutôt en passant, au cours de ce travail, quand elle se présentera forcément d'elle-même. Pour le quart d'heure et au risque de laisser volontairement une lacune en ce petit livre, — il y en aura d'ailleurs beaucoup d'autres — nous livrons simplement à la méditation du lecteur sérieux les lignes qui vont suivre, empruntées à de bons auteurs :

Notre Père Sertillanges écrit dans son *Art et Apologétique :*

" Le nu, sublime en théorie, est dangereux en fait. S'il s'impose à l'artiste à titre d'étude, parce que si l'on ne sait cela, on ne sait rien à fond, et parce que à la figure drapée il faut une structure organique sous-jacente, du moins l'œuvre, en sa signification générale et définitive, fera-t-elle mieux, peut-être, d'illustrer autre chose, de glorifier, au lieu de la chair traîtresse et tentatrice, des objets plus élevés, appartenant au plan supérieur de la vie, là où notre pente naturelle ne nous porte plus, et où tous les

secours humains, art compris, ont toute raison d'essayer de hausser l'homme" (p. 240).

Et encore : " Ce n'est pas pour rien qu'on néglige les parties inférieures de l'art ; c'est pour ouvrir plus grandes, au delà, les avenues de l'idéal... Qu'on prenne dans l'art païen et dans l'art chrétien des sujets parallèles, tels Apollon ou Eros et le Christ, la Vierge et Vénus, la Mère douloureuse du *Stabat* et Niobé, et qu'on dise où sont les plus hautes ressources esthétiques. On ne peut préférer les types antiques qu'après avoir méconnu les autres. En dépit de ce que les données païennes ont suscité de chefs-d'œuvre, un juge désintéressé reconnaîtra que, tout compte fait et les droits du génie mis à part, les profondeurs d'humanité y cèdent trop souvent à la forme, le sujet au prétexte, et la richesse du sens à la calligraphie merveilleuse. " (p. 241-2).

A son tour, M. Jacques Maritain nous fait lire dans un livre merveilleux auquel il donne ce titre significatif, étonnant, dirions-nous : *Art et scolastique* (1921), comme si ces deux choses pouvaient s'accoupler — et de fait elles s'accouplent :

" Le christianisme ne facilite pas l'art. Il lui ôte des moyens faciles ; il barre son cours en bien des endroits, mais c'est pour en hausser le niveau. En même temps qu'il lui crée ces difficultés salutaires, il le surélève par le dedans, il lui fait connaître une beauté cachée qui est plus délicieuse que la lumière ; il lui donne ce dont l'artiste a le plus besoin, la paix de la crainte et de la dilection, l'innocence qui rend la matière docile aux hommes et fraternelle."

Nous n'hésitons pas à placer parmi " les bons auteurs " une jeune femme du pays, oui une Canadienne, — car pourquoi, même en ce pays, ne pourrait-on pas savoir penser, même savoir écrire, que ce soit, si l'on veut, beaucoup plus difficile ? Voici donc, très belles,

à notre humble avis, quelques lignes de Mademoiselle Marguerite Taschereau :

"L'art est la manifestation par un signe sensible du désir de perfection qu'il y a dans l'âme." (*Etudes*, p. 53)... "Quand l'artiste aura reconnu l'immense supériorité de l'idéalisme sur le sensualisme, des mystiques sur les matérialistes, il cherchera l'art dans sa véritable patrie, sur les sommets, et celui qui n'est pas un insensé comprendra que, pour atteindre à ces hauteurs, les ailes seront toujours préférables aux semelles de plomb." (*Ibid.*, p. 62).

* * *

"Hostilité ancienne des chrétiens contre les images." Nous mettons ce titre entre guillemets parce que c'est textuellement un bout de phrase de M. Charles Diehl, dans son *Manuel d'art byzantin* (p. 1). C'était déjà l'opinion des réformateurs du seizième siècle, et c'est encore celle de divers auteurs modernes qui prétendent que les premiers chrétiens furent en masse des ennemis déclarés de l'art et de la civilisation antiques. Dans son livre sur la *Décadence des Romains*, l'historien anglais, Gibbon, fait porter à la société chrétienne primitive la responsabilité de la catastrophe où périt l'ancien monde romain, des fautes qui la préparèrent et des malheurs qui la suivirent. L'école matérialiste, férue de ces idées, déclara à son tour que, dans la vie intellectuelle et sociale, au point de vue de la philosophie, des lois, des lettres et des arts, l'Evangile avait amené, au lieu d'activité et de progrès, la décadence et la ruine de la civilisation. Elle insistait de préférence sur un point, à savoir que l'influence de la religion chrétienne avait été surtout fatale dans le domaine des

arts. L'Eglise avait fait briser les marbres, fondre les bronzes où le génie de l'antiquité profane s'était révélé avec une perfection qui n'a été depuis ni surpassée, ni même atteinte. Les plus indulgents ajoutaient, comme pour l'excuser, ou du moins ne pas trop l'accuser, que les premiers chrétiens ne voyaient dans les arts — et ils avaient raison, avouent-ils — que de coupables instruments d'idolâtrie, de dépravation, de sensualité.

Arrêtons cette enquête chez l'adversaire. Il est, tout d'abord, tristement vrai que l'art avait été " immoralisé " par le paganisme ; que les " formes les plus belles servaient à l'expression des gestes les plus coupables et des vices les plus abjects, " et dès lors, comment le christianisme, école de croyance et source de pureté, pouvait-il fraterniser avec l'art, interprète d'idolâtrie et de corruption ? Mais il est faux que le christianisme, comme tel, ait été l'ennemi de l'art, comme tel. Avec un peu de bon sens, et surtout un peu d'esprit chrétien, on distingue entre l'homme et sa conduite, ses fautes, ses perversités, d'autant que " le mal ne détruit pas les essences, " et que, s'il est permis de haïr le mal, il faut toujours aimer l'homme, ne fût-il pas le " surhomme " germanique. On aurait pu supposer les premiers chrétiens capables d'une distinction analogue entre l'art lui-même et ses honteuses débauches. Mais non, eux tous et tous leurs successeurs, des cuistres, des crétins, des imbéciles !

(Entre parenthèses, nous verrons bientôt que, loin de repousser l'art païen, l'Eglise primitive ne se faisait même pas scrupule de lui emprunter ce qui n'avait pas

un caractère décidément idolâtrique ou impur. Mais suivons notre pensée de tout à l'heure).

Il est tristement vrai aussi que l'art païen, non content d'avoir réalisé l'expression visible de tous les vices et proclamé la glorification de toutes les licences de la chair, avait matérialisé en lui la superstition de l'idolâtrie, ce qui veut dire, pour être plus explicite, que les Gentils de cette époque, dans leur culte des images, peintures et sculptures, allaient jusqu'à croire que leurs divinités quelconques s'incarnaient en elles, de sorte que, à la lettre, ils les adoraient elles-mêmes tout comme ils eussent fait d'êtres vivants.

Les nouveaux convertis se recrutaient parmi les Gentils, mais aussi parmi les Juifs, autre peuple exposé aux mêmes superstitions, autre raison aussi pour l'Eglise d'être prudente. On sait que le premier commandement du Décalogue défendait de " faire aucune image taillée de ce qui est en haut dans le ciel, " et le motif de cette défense, indiqué clairement par le *Deutéronome* (IV, 15), était le danger imminent pour un peuple récemment sorti d'Egypte et entouré de nations païennes, de tomber dans l'idolâtrie. Représenter Jéhova par une image, c'était, vu la mentalité de ces temps-là et la pratique des nations voisines, attribuer à Jéhova la forme choisie pour le représenter, ou prendre cette forme pour la divinité elle-même, ou du moins pour une chose animée par la divinité.

Observons en passant, puisque le Décalogue lui-même est quelquefois mis en cause — et pourquoi pas Dieu aussi ? Dieu ennemi de l'art, tout le premier ! — que

le précepte en question ne visait que les images représentant la Divinité et destinées, comme telles, à être adorées. Quant aux autres, on voit que Moïse, Dieu même lui en donnant l'ordre, fit placer deux chérubins d'or sur l'arche d'alliance ; qu'il fit faire un serpent d'airain en signe de salut, et que Salomon décora le temple de sculptures variées : chérubins, lions, taureaux, palmes, etc., tous objets tolérés parce qu'ils n'avaient aucun rapport avec la représentation ou l'image de la Divinité.

A l'époque des Machabées, la défense du Décalogue fut prise à la lettre, et l'hostilité contre toute image d'être vivant fit en quelque sorte partie de la mentalité juive. Assurément le christianisme n'y était pour rien, n'existant pas encore, et pourquoi lui reprocher toujours les proscriptions judaïques comme s'il en avait été responsable ? Pourquoi aussi, puisque nous y pensons, s'obstiner à confondre tous les premiers chrétiens en général avec les Juifs convertis ou ceux qu'on appelait " les chrétiens judaïsants, " et déclarer tout ce monde en bloc ennemi de l'art parce que l'un ou l'autre y était indifférent ? Et d'ailleurs, l'art ne se limite pas à la peinture ou à la sculpture, et si le Juif, apparemment du moins, n'avait de goût ou de talent ni pour l'une ni pour l'autre, il faut bien reconnaître qu'il a excellé en musique, qu'il a été incomparable en poésie, et n'est-ce pas assez, étant donné qu'on ne peut pas tout avoir ?

Pour revenir à ce que nous disions, on conçoit que l'Eglise des premiers jours, ainsi composée de Juifs et de Gentils, ne pouvait donner dès ses débuts à l'usage

et au culte des images toute l'importance qu'ils eurent dans la suite. Nous sommes bien heureux aujourd'hui si nous pouvons distinguer entre la vénération d'une image pour ce qu'elle représente, et l'adoration d'une image pour ce qu'elle est en elle-même. Apparemment, l'Eglise primitive ne voulait pas exposer ses fidèles à se tromper sur leurs propres sentiments, et il était en tout cas plus simple, puisqu'elle supprimait l'idolâtrie, d'en supprimer en même temps jusqu'aux apparences. " Autres temps, autres mœurs, " et nous verrons en effet, que les temps devenant meilleurs, et ce sera bientôt, les mœurs de l'Eglise devinrent aussi moins sévères ; nous verrons que, alors, toute contrainte étant brisée, toutes les aspirations légitimes de l'âme prirent leur naturel essor, et parmi ces aspirations, le goût esthétique, l'amour de l'art, de l'art imitation, ou mieux " embellissement de la nature, " selon Bossuet, embellissement de ce qui est déjà si beau, quoi qu'en ait dit Monsieur Brunetière.

* * *

Tertullien. Un mot suffira. Tertullien, il fallait s'y attendre, est diversement jugé, et chose assez piquante, tandis qu'il se trouve des écrivains ecclésiastiques pour l'accuser, il se trouve des écrivains laïques pour le défendre, M. Raoul Rochette, par exemple, qui l'exonère de tout blâme en matière d'art, dans son *Tableau des catacombes romaines* (1837, p.162, 176 suiv.). Voilà bien soixante-quinze ou quatre-vingts ans, on le voit, que ce livre est écrit et qu'on peut le lire, mais les objections, comme l'erreur, ont la vie dure,

très dure. En fait, Tertullien, le sombre montaniste, a réprouvé avec verve, avec exagération, selon son habitude, les abus de l'art, mais non pas l'art lui-même. C'est une différence, au moins une nuance, mais combien de gens qui ne peuvent pas voir les nuances !

Pour être de bon compte avec les adversaires, nous leur concéderons, s'ils y tiennent, Tertullien, même saint Clément d'Alexandrie, même Eusèbe de Césarée, lequel refusait à Constantia, sœur de Constantin, l'image du Christ qu'elle lui demandait. Ce ne sont là que des exceptions. Un très grand nombre de témoignages attestent que l'Eglise était loin de partager des manières de voir ou des exagérations d'ailleurs occasionnées par certaines préoccupations dogmatiques, purement locales assez souvent. Eusèbe, par exemple, refuse l'image pour des raisons théologiques et scripturaires tendant à montrer qu'il est impossible de représenter le Sauveur glorifié. Et ainsi des autres [1].

* * *

Le concile d'Elvire. Le concile d'Elvire (ou d'Illibéris), tenu en l'an 300, selon Mgr Duchesne, porte en effet ce décret (canon 36) : *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur* (" Tel est notre bon plaisir qu'il n'y ait pas dans l'église de peintures, de peur qu'on ne représente sur les murailles ce qui est vénéré et adoré"). Ce texte n'offrirait aucune difficulté s'il disait: *Ne colatur et adoretur quod depingitur* (" de peur que ne soit vénéré et adoré ce qui est peint, ce qui est représenté par la peinture "). Mais il est bien tel que nous

l'avons cité, et peu clair, puisqu'il a donné lieu à des explications diverses. Les uns, surtout parmi les adversaires, n'y ont vu qu'une condamnation pure et simple de l'art dans l'Eglise (ce mot avec majuscule); d'autres, mieux inspirés, disent qu'il n'a aucune portée générale puisqu'il ne défend que *picturas in ecclesia*, " les peintures dans l'église " (avec minuscule), et non toutes en général, mais celles-là seulement qui représentent ce qu'on " doit vénérer et adorer ", c'est-à-dire les trois personnes divines, car il n'y a que Dieu ou la Trinité qu'on puisse proprement adorer. Ils ajoutent que la persécution sévissant alors, il y avait, pour des images aussi publiquement exposées, danger qu'elles ne fussent profanées par les païens. On remarquera que le concile ne parle pas des maisons particulières, et il est probable que, là, les images étaient *permises*.

D'autres encore, sans chercher le sens de ce décret, le regardent comme une défense toute accidentelle, toute de circonstance, toute locale, ne valant que pour l'Espagne, et occasionnée peut-être par la persécution. D'autres enfin, comme Baronius (*Annal.*, an. 57, no 124), n'y attachent aucune importance, parce qu'il est resté sans suite et sans trace aucune dans l'histoire générale de l'art, sinon aussi dans l'histoire générale de l'Eglise. En tout cas, loin qu'il soit imputable au Saint-Siège, c'est-à-dire à toute l'Eglise chrétienne, il semble bien que le Saint-Siège lui-même l'a ignoré. Quand, par exemple, à la fin du huitième siècle, le pape Hadrien Ier entreprend l'énumération des peintures exécutées dans les sanctuaires fondés ou restaurés par les papes con-

temporains des cinq premiers conciles œcuméniques, " il déclare en même temps que l'usage de décorer les églises remonte à une haute antiquité, et n'a été désapprouvé ni proscrit par aucun concile. "

D'ailleurs encore, si ce n'est pas trop insister, en mettant les choses au pire, c'est-à-dire en supposant que ce canon entendait proscrire les images des églises et de partout, ce qui n'est pas, un concile particulier n'a pas le droit de prévaloir contre l'usage constant et la pratique commune de l'Eglise. D'ailleurs enfin, pour un concile qui aurait pu être *contre*, si on y tient, nous en pourrions citer d'autres, en bon nombre, qui ont été *pour :* le concile Quinisexte (691), le concile tenu à Rome en 769 : le IIe concile de Nicée (787, VIIe œcuménique), le VIe concile de Constantinople (869, VIIIe œcuménique), le concile de Florence (1438), le concile de Trente (1563). C'est six contre un, et l'on pourrait peut-être, avec un peu plus de recherches, majorer le chiffre.

* * *

Saint Bernard. Pour plusieurs, saint Bernard, ce pieux moine " tout de sucre et de miel, " comme on disait dans le style d'autrefois, ne serait, lui aussi, qu'un barbare iconoclaste, un Vandale, et l'on cite à l'appui d'un pareil jugement cette fameuse *Apologie* ou *Lettre* dont on a tant abusé, qu'on ne s'est peut-être pas même donné la peine de lire, sur le faste des moines de Cluny.

D'abord, il importerait d'observer que cet écrit ne s'adresse pas à l'univers, pas même à l'Eglise, pas même

aux moines de Cluny personnellement, mais à Guillaume, abbé de Saint-Thierry près de Reims qui, lui, jugera s'il faut le communiquer ou non aux intéressés ; que dans ce même écrit, composé de treize chapitres, un seul, l'avant-dernier, traite, non pas d'art proprement dit, mais des abus de l'art, ou plus justement des extravagances inouïes qu'on se permet dans certains cloîtres sous ce couvert, les douze autres parlant des rapports de charité fraternelle qui doivent exister et de fait existent entre Clairvaux et Cluny ; des principaux devoirs de la vie religieuse ; de l'austérité qui lui est essentielle, de la sobriété, de l'esprit de pénitence et de pauvreté, de la préférence qu'il faut accorder aux exercices spirituels sur les exercices corporels, etc. L'Abbé de Clairvaux n'a jamais blâmé, ni publiquement, ni intérieurement, le genre de vie (*modus vivendi*) des Clunisiens ; il le proclame saint, digne d'honneur par la chasteté qui le décore et la discrétion qui le distingue (*modus vitæ est sanctus, honestus, castitate decorus, discretione præcipuus*), et, " m'accusera-t-on, dit-il, de condamner ou de mépriser ceux que j'exalte ainsi (*Ego ne vel damno vel despicio quem sic prædico*) ? " Seulement, tout n'est pas parfait même chez les meilleurs, et dans les monastères en général— celui de Cluny n'est pas seul en cause — l'esprit des fondateurs a-t-il gardé partout son emprise ? Eux, si simples, si austères, auraient-ils autorisé, auraient-ils toléré tant de " vanités et de superfluités " à table, dans les vêtements, les équipages, les constructions ? Et ici vient le fameux texte qu'il faudrait citer dans l'original, mais

que nous traduisons pour les jeunes, puisque c'est pour eux surtout que nous écrivons :

" Je passe à des désordres plus importants et qui ne paraissent moindres que parce qu'ils sont maintenant d'usage courant. Je ne parle point de la hauteur excessive des églises, de leur longueur démesurée, de leur largeur superflue, des ornements somptueux, ni des peintures trop curieuses qui, en attirant les regards, empêchent les sentiments de dévotion... "

Il cite un vers de Perse :

Dicite, Pontifices, in sancto quid facit aurum ?

" Dites-moi, ô Pontifes, ce que fait l'or dans le sanctuaire ? " — " Et moi, continue-t-il, je vous le demande : " Dites-moi, pauvres du Christ, ce que fait l'or dans vos sanctuaires ? Il n'en est pas des moines comme des évêques. Les évêques, débiteurs des sages et des insensés de ce monde, peuvent se parer d'ornements corporels, mais nous qui avons renoncé au monde et à tous ses biens pour le Christ; qui devons traiter comme balayure tout ce qui flatte les yeux, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, et toute délectation des sens, et cela pour gagner le Christ, quelle dévotion prétendons-nous éveiller, quel fruit produire (avec tout notre apparat) ?"

(Dans l'église), " les yeux se repaissent de voir les reliques couvertes d'or, et le fidèle ouvre aussitôt sa bourse; on lui montre un excellent tableau d'un saint ou d'une sainte, et il le croit d'autant plus sacré qu'il a plus d'éclat, et pendant qu'il s'avance pour le baiser, il admire bien davantage la beauté du tableau ou du reliquaire qu'il n'en révère la sainteté. De plus, on suspend

dans l'église, non pas des couronnes, mais des roues de pierres précieuses, entourées de lampes non moins brillantes par l'éclat des pierreries qui y sont entremêlées. Au lieu de chandeliers, on voit de grands arbres d'airain, d'un poids extraordinaire et d'un travail merveilleux, qui ne sont pas plus éclatants par les lumières qu'ils portent, que par les gemmes qui les enrichissent... O vanité des vanités !... L'église est éclatante dans ses murailles, et elle est *nécessiteuse dans ses pauvres ;* ses pierres sont revêtues d'or, et ses *enfants délaissés dans leur nudité !* Pourquoi du moins ne respectons-nous pas les images des saints gravées sur le pavé que nous foulons aux pieds ? Ici on crache dans la bouche d'un ange ; là les traits d'un saint s'effacent sous les pieds des passants (*Sæpe spuitur in ore angeli, sæpe alicujus sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium*). — Si l'on n'a pas égard à la sainteté de ces images, au moins devrait-on *épargner la beauté des couleurs.* Pourquoi embellissez-vous ce qui doit être gâté au premier jour ? Pourquoi peignez-vous avec la main ce qu'on doit effacer avec les pieds ? De quoi servent ces belles peintures exposées à la souillure d'une poussière continuelle ? En un mot, à quoi bon toutes ces choses chez des pauvres, des moines spirituels ? A moins qu'on n'emprunte pour me répondre ces parcles du prophète : " Seigneur, j'ai aimé la beauté de votre maison, et le lieu où réside votre gloire (*Ps.* xxxv, 81)." En ce cas je consens à tout, et je veux bien qu'on expose des images dans l'église, parce que, alors même qu'elles peuvent être préjudiciables aux personnes vaines et curieuses, elles

ne le sont pourtant point aux simples et aux dévots. ''

La fin de la lettre est surtout intéressante : " Que viennent faire dans les cloîtres des singes immondes, des lions ou des tigres féroces, des centaures monstrueux, des demi-hommes (*semihomines*) et demi-bêtes, des soldats qui se battent, des chasseurs qui sonnent la trompette, une tête sur plusieurs corps, un corps avec plusieurs têtes, des quadrupèdes à queues de serpents, des poissons à queues de quadrupèdes ? " L'énumération continue, et saint Bernard pense que les moines ont bien plus de goût pour les marbres que pour les manuscrits (*et magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus*) ; plus envie de passer le jour à contempler tout cela qu'à méditer la loi de Dieu. Et voici le mot final : " Au nom de Dieu ! Si on n'a pas honte de tant d'inepties, qu'on ait honte au moins de tant de dépenses extravagantes (*Pro Deo ! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum*) !

L'objection des adversaires tient-elle encore ? Où trouver dans tout ce chapitre, car nous l'avons cité dans ce qu'il a de plus véhément — un seul mot qui condamne l'art en tant qu'art ? Au demeurant, l'Abbé de Clairvaux est trop modeste, lui " petit bout d'homme " (*miser ego homuncio*), absolument sans noblesse aucune (*de umbra nostræ ignobilitatis*), pour sortir de son "ombre " et traiter un si haut sujet ; mais lui, moine, il se permet de penser, espérant bien par là ne pas manquer de respect aux " lumières du monde " (*mundi luminaribus*), que des moines comme lui, voués à la simplicité, à la pauvreté, ne doivent pas, en fait d'art ou à

propos d'art, pousser l'abus jusqu'à la surcharge, l'exagération encombrante, l'extravagance pure et simple, et répétons son mot à lui-même, jusqu'à l'ineptie absolue.

En passant, le *Poverello* d'Assise, ce saint François que nul pourtant n'accuse, sera plus tard bien autrement sévère : " Un fossé, une haie, rien de plus ; en l'honneur de la sainte Pauvreté et Humilité, pas de mur ; des cabanes de boue et de bois ; des églises toutes petites, et ni la prédication, ni aucune autre considération ne doivent amener les frères à construire des temples grands et richement ornés. " Saint Bonaventure, un peu moins austère, l'est encore beaucoup plus que saint Bernard : " Défense de voûter les églises, excepté au-dessus de l'autel, et cela avec l'autorisation du Général. — Défense de transformer les églises en monuments de curiosité au moyen de peintures d'ornement, de vitraux, de colonnes, comme aussi, au moyen de dimensions trop grandes. — Défense de placer sur l'autel ou ailleurs des tableaux de prix. S'il y en a de faits, les enlever. Toute infraction sera sévèrement punie et les chefs qui auront désobéi devront être cassés sans pitié, etc, etc." (*Constitutions dites de Narbonne*, 1260).

Pour revenir aux doux Abbé de Clairvaux, non seulement il tolère, quant à lui, les images, celles qui font du bien aux âmes pieuses, et les veut dans l'église même si elles sont préjudiciables à la vaine curiosité, mais il les aime tant qu'il s'apitoie sur leurs belles couleurs si peu respectées des passants. Est-il rien de plus tendre, de plus joli que ceci : *Si non sacris ipsis imaginibus, cur*

vel non parcitur pulchris coloribus ? C'est un grand cœur en même temps qu'un beau génie : un grand cœur pour les pauvres, et toute la splendeur des églises ne lui cache pas leur " nudité ". Ne serait-ce pas ce douloureux contraste qui lui inspire ces tristes plaintes, pour ne pas dire ces amers reproches ? La vraie bonté est souvent, toujours terrible. Ainsi autrefois, saint Jean-Chrysostome et d'autres saints docteurs, sans condamner l'art ni les artistes, réprouvaient ces prodigalités insensées qui mettaient aux doigts et aux oreilles de certaines femmes chrétiennes " ce qui eût suffi à nourrir cent familles pauvres pendant plusieurs années. " — N'est-ce pas juste ? et la puérile vanité féminine pourra-t-elle toujours impunément prévaloir contre les droits du bon sens ?

Un dernier mot, et ce sera pour ceux qui ne seraient pas encore convertis. Il y a bien de l'apparence que cette *Apologia ad Gullielmum* resta lettre morte, aussi morte qu'elle est désormais immortelle, sans jeu de mots. On se demande si les protestations du saint Abbé de Clairvaux furent entendues à Cluny et dans les couvents cisterciens en général, puisque là même, assure M. Muntz, " il fallut à chaque instant renouveler les prohibitions [2]." Scandale ou non, l'histoire se répétait de ces premiers chrétiens qui, en matière d'art, n'écoutaient pas les conseils pourtant si sages de leurs évêques.

Enfin, si l'on veut mettre encore ici les choses au pire, si vraiment saint Bernard " a paru dédaigner un aspect de la vie qui ne méritait pourtant ni dédain, ni blâme, "

on sait que les protestations de Pierre le Vénérable et de Suger atténuèrent de beaucoup l'effet du langage peut-être exagéré de cette grande âme.

C'est deux contre un.

* * *

Savonarole. Un autre ennemi de l'art, et le plus irréductible, celui-là ! Nous osons soutenir, nous, autre " petit bout d'homme" à notre tour, que Savonarole a prêché contre la luxure, simplement. Subsidiairement, il a prêché contre l'impudeur, l'insolence des artistes qui peignaient la Sainte-Vierge sous les traits de leurs maîtresses : " Voilà les idoles que vous mettez dans le temple de Dieu. Ces images que vous faites peindre sont les images de vos dieux (*lisez* déesses)... Croyez-vous que la Sainte-Vierge était vêtue comme vous la représentez ? Je vous dis qu'elle était vêtue comme une pauvre femme, simplement, et à peine laissait-elle entrevoir le haut de son visage. De même était vêtue sainte Anne. Et vous, vous donnez à la Vierge des habits de courtisane. Voilà comment le culte divin est profané[3]." — Où est le barbare, et comment reprocher à un *frate*, fût-il dominicain, le plus élémentaire sentiment des convenances? L'église ne serait-elle qu'un boudoir, un salon mondain ?

Et encore, si vous en avez le goût : " Les images peintes dans nos églises sont les livres des femmes et des enfants. Il faudrait donc avoir plus de scrupules que les païens. Les Egyptiens ne laissaient peindre aucune indécence. On devrait d'abord faire disparaître

les figures déshonnêtes, et ensuite ne pas admettre des compositions qui provoquent le rire par leur médiocrité. Il faudrait que, dans les églises, *les maîtres distingués peignissent seuls*, et seulement aussi des choses honnêtes. " — Où est le proscripteur du grand Art ?

Le *bruciamento* de 1497, dont on a tant parlé, s'appelait le " bûcher des vanités ", et c'était bien dit. Savonarole n'avait pas inventé ce genre d'holocauste, et saint Bernardin de Sienne, par exemple, en 1424, avait brûlé des " vanités ". Le bûcher de Frère Jérôme avait, dit-on, sept étages et probablement les " trente brasses " qu'on lui donne. Au matin du sacrifice, des enfants passèrent par les maisons, faisant la réquisition des objets condamnés — sept catégories : 1, Vêtements impudiques ; 2, Statues et tableaux impudiques; 3, Cartes, dés, jeux de hasard ; 4, Instruments de musique ; 5, Articles de toilette — les érudits mentionnent : velours de Gênes, flacons d'essence de Naples, miroirs biseautés de Venise (le grand dommage !) ; 6, Livres luxurieux ; 7, Masques, déguisements, dominos, accessoires de bals et de fêtes — bref et rien que cela, l'impureté de la vie, de la païenne vie florentine de ce temps-là.

Savoranole avait son esthétique — nous y reviendrons, — une esthétique plus haute que le " déshabillé", celle que lui avaient enseignée saint Thomas et Dante, et après eux l'école des *Trécentistes*, c'est-à-dire l'école de Nicolas de Pise, Cimabué, Giotto, Taddeo Gaddi, Giottino, Orcagna, devenue ensuite l'école plus parfaite de Fra Angelico, et de ses élèves ou imitateurs : Goz-

zoli le Florentin, Gentile da Fabriano, Masaccio, Zanobio Strozzi, et il l'avait trop chaudement défendue pour ne pas se créer des admirateurs vrais et même quelques disciples. Il n'est pas vrai que " dans le revirement général de la Renaissance, un seul artiste, Baccio della Porta (fra Bartolomeo), séduit par les théories du fougueux Girolamo, y demeura fidèle. " La vérité est que Savonarole déjà admiré, exalté par des hommes tels que Pic de la Mirandole, Ange Politien, par le poète platonicien Bonivieni, par le philosophe Marsile Ficin, par l'historien François Guichardin, pouvait bien l'être aussi et l'a été en effet par des artistes. Parmi les partisans de son esthétique, et par conséquent de l'art chrétien véritable, il faut, à part fra Bartolomeo, compter le Pérugin, Lorenzo di Credi, Sandro Botticelli, Michel-Ange lui-même ; les miniaturistes Monte di Giovanni, fra Eustachio, fra Benedetto, l'architecte Simone Cronaca, les sculpteurs Andrea della Robbia, les graveurs Baldini et Giovanni delle Corniole. Nous avons nommé Michel-Ange. " Michel-Ange, dit ici M. Muntz, fut-il en relations personnelles avec Savonarole ? Toujours est-il qu'il resta sa vie durant attaché à sa doctrine, et qu'il en devint le plus sublime interprète : ce qui avait déprimé les âmes faibles se changea chez lui en force et en éloquence. " Et Raphael ? Raphael, si épris qu'il ait été de la beauté faite de chair, a cependant représenté le même Savonarole parmi les docteurs de l'Eglise dans sa *Dispute du Saint-Sacrement*, admirable " témoignage d'une âme naturellement chrétienne ", chrétienne par l'idée, si elle ne le fut pas toujours,

comme on l'a prétendu, par le cœur et par les sens.

Est-ce là le cortège d'un ennemi des beaux-arts ? Et comment donc, M. Muntz, pourtant un admirateur au fond, a-t-il pu commettre cette phrase qui est un mensonge et une injure et autre chose, surtout dans les mots qui la terminent : " Jérôme Savonarole parut, et réformateur implacable, il proscrivit à la fois l'épicurisme intellectuel et le bien-être, le naturalisme qui avait *renouvelé l'art* (quel renouveau ?), le classicisme qui l'avait ennobli. "

Solennelle ânerie ! Mais ce qu'on a lu précédemment en fait justice. Il y a certes beaucoup à dire sur le bûcher de 1497, et l'on en parle en effet toujours comme de je ne sais quelles horribles funérailles où les chefs-d'œuvre du temps auraient en masse disparu de la scène. Et cependant, malgré tous les efforts des ennemis jurés du monachisme et des Inquisiteurs (*lisez* Dominicains), il n'a jamais pu être prouvé qu'une seule œuvre d'art importante ait été détruite en ces chaudes journées de mysticisme populaire. D'ailleurs, y en eût-il eu, il ne faut pas juger les actes des siècles passés d'après les idées du nôtre. Et à ce propos, ne sait-on pas avec quelle facilité les Italiens de la Renaissance, enivrés par une production artistique surabondante, détruisaient les œuvres d'art anciennes ? N'avouerons-nous pas nous-mêmes que, un jour, l'administration du Vatican faisait passer à la chaux les fresques à peine séchées du Pérugin pour préparer des murs nouveaux au pinceau de Raphael ? Elle avait tort, dira-t-on, et nous serions nous-même tenté de le penser, mais alors elle avait

tort de faire de la place à Raphael, car enfin il lui fallait de la place, et il n'y avait que celle-là.

Ajoutons que les artistes eux-mêmes, les artistes surtout, étaient sans pitié pour leurs prédécesseurs, et M. Henri Cochin écrit à ce propos : " L'Europe en notre temps vieillit et n'embellit point, et nous avons une angoisse inquiète à voir s'évanouir, au jour le jour, ou se défigurer toutes les œuvres des siècles d'art. Les artistes de la Renaissance n'avaient pas de sentimentalité archéologique. Ils se faisaient peu de scrupule de raturer le passé. Neuf et beau semble avoir été pour eux synonymes. Ce n'est pas à Nicolas V qu'il faut reprocher les vandalismes de son règne, autant qu'aux grands artistes qu'il eut à son service[4]. "

* * *

Le concile de Trente et Molanus. M. Emile Mâle nous semble ici moins juste, moins religieusement inspiré qu'il ne l'est d'habitude. Voici un premier passage tiré de *l'Art religieux du treizième siècle en France* (p. 2) :

" L'Eglise rougit des chères légendes qui avaient bercé la chrétienté pendant tant de siècles. Le concile de Trente marque la fin des vieilles traditions artistiques. Dans son *Traité des saintes images*, livre tout plein de l'esprit du concile, le théologien Molanus montre qu'il n'entre plus dans le génie des œuvres du passé. "

Deuxième passage, celui-ci tiré de *L'Art religieux à la fin du moyen âge* (p. IX) : " Le moyen âge finit

le jour même où l'Eglise le condamna. En 1563, dans leur dernière séance, les théologiens du concile de Trente prononcèrent des paroles menaçantes. Ils laissèrent entendre que l'art chrétien n'était pas toujours digne de sa haute mission, et ils jugèrent que l'Eglise ne devait plus permettre qu'un artiste scandalisât les fidèles par sa naïveté ou son ignorance. Voilà l'arrêt de mort de l'art du moyen âge. Demander ses titres à notre vieille iconographie, c'était la condamner presque tout entière. Et, en effet, peu d'années après le concile, toutes nos traditions commencèrent à disparaître les unes après les autres. On vit le grand arbre qui avait donné tant de fleurs languir, se dessécher, et mourir. "

Troisième passage, même ouvrage (page 529) :

" Au moment où disparaissait le théâtre chrétien, l'Eglise annonçait l'intention d'exercer sur les œuvres d'art une exacte surveillance. En 1563, le concile de Trente, dans sa vingt-cinquième session, qui fut la dernière, parle en ces termes des statues et des tableaux qui doivent désormais décorer les églises." — Nous dirons plutôt nous-même comment il en parle, et cela en traduisant le texte, ce qui vaut mieux que de l'imaginer.

Suite de la citation : " C'est ainsi que, à la fin du seizième siècle, nos artistes se trouvèrent tout d'un coup sans traditions en face des sujets chrétiens. Leur orgueil sans doute en fut flatté, car l'Italie leur avait appris qu'un grand artiste ne doit rien qu'à lui-même, mais l'art chrétien n'y gagna pas. Il y avait dans la tradition qui mourait plus de poésie, de tendresse et

de douleur qu'un homme, eût-il du génie, n'en pouvait mettre dans son œuvre. "

Quatrième passage, même ouvrage (p. 536), — vous voyez qu'on insiste :

" Privé de la poésie des symboles, le nouvel art religieux sera également dépouillé de la poésie des légendes. L'art du moyen âge avait vécu de songes. Une moitié au moins des chefs-d'œuvre que nous admirons dans nos églises fut inspirée par des fables. Ces légendes avaient été plus fécondes et plus bienfaisantes que n'importe quelle histoire, au temps où elles étaient tenues pour authentiques, mais ces temps étaient passés. "

Cinquième passage, même ouvrage (p. 537) :

" Molanus est plus audacieux encore (sous entendu : que le concile de Trente) ; il ose avouer que dans la vie de la Vierge, telle que les artistes la racontent, tout n'est pas à l'abri de la critique... etc. "

Sixième passage (p. 541), et nous parlions en effet d'insistance :

" Il fallait que l'art du moyen âge succombât. Son charme était d'avoir gardé la candeur de l'enfance. Son charme était le regard limpide de ses jeunes saintes. Cet art ressemblait à l'Eglise du moyen âge elle-même, à la foi qui ne discute pas, mais qui chante. "

Ainsi donc, au seizième siècle, l'Eglise " rougit de ses vieilles légendes ", autrefois pourtant si chères ; l'Eglise "condamna un jour le moyen âge"; les artistes " avaient scandalisé les fidèles " ; le concile de Trente prononçait " l'arrêt de mort de l'art du moyen âge " ; il a tué les " chères légendes, " tué la " poésie des

symboles ", tué jusqu'aux " traditions de l'art. " C'est écrit, et l'on voudrait que ce ne fût pas par un homme d'ordinaire mieux informé, plus équitable, car rien ne nuit plus à l'Eglise que ces prétendus regrets de ses prétendues fautes.

Prétendue faute, en effet, car où donc, dans le canon du concile relatif aux images, trouve-t-on un mot qui soit l'arrêt de mort des " chères légendes ", des traditions de l'art, de l'art médiéval lui-même ! A vrai dire, il n'y est question ni de moyen âge, ni de légendes, ni de traditions, ni même d'art proprement dit. Volontiers nous citerions ce texte malgré sa longueur, s'il n'était si facile à trouver. Le décret comprend trois parties : la première précise le culte des images, jusqu'où il peut et ne peut pas aller ; la deuxième explique leur utilité ; la troisième en règle disciplinairement l'usage. Le concile s'attache d'abord à écarter du culte des images toute superstition païenne, car le paganisme a toujours survécu quelque part, survit encore. " Les païens, dit Bossuet, croyaient pouvoir renfermer la Divinité dans leurs idoles; selon eux, le secours divin était attaché à leurs statues, qui contenaient en elles-mêmes la vertu de leurs dieux : touchés de ces sentiments, ils y mettaient leur confiance, ils leur adressaient leurs vœux et ils leur offraient leurs sacrifices... Le concile a rejeté toutes ces erreurs de notre culte [5]. "

Voilà pour le culte. L'utilité est trop évidente pour que le décret y insiste beaucoup ; elle a été mise en lumière par les précédents conciles, surtout le deuxième concile de Nicée, à savoir en deux mots : que nous

devons un culte à Notre-Seigneur, à la Sainte-Vierge et aux Saints, et que l'honneur rendu à leurs images remonte aux originaux, aux prototypes eux-mêmes (*refertur ad prototypa*).

Pour ce qui est de l'usage, ce qui veut dire ici en même temps le mode de représentation, les pasteurs, d'abord, expliqueront aux fidèles le sens des saintes images quand ce sera nécessaire ; ensuite, et surtout, ils se garderont d'en placer aucune dans leurs églises qui rappelle un dogme erroné ou puisse égarer les simples ; qui soit insolite, c'est-à-dire contraire aux traditions reçues pour le sujet, " à moins que l'évêque ne l'ait approuvée, " — concession bien large en vérité. Le décret veut encore — et comment s'en étonner ? — qu'on évite dans les images toute impureté (*omnis lascivia vitetur*), qu'on ne leur donne pas des attraits provocants (*procaci venustate non pingantur*). C'est déjà tout, et serait-ce, par impossible, déjà trop ? Serait-il déraisonnable qu'une Madone, par exemple, fût traitée comme un sujet religieux, puisque c'en est un dans toute la force du terme ? Qu'on parle d'un arrêt de mort pour la lascivité, à la bonne heure ! d'un autre pour les nouveautés ridicules, le grotesque, passe encore ! mais rien de cela n'est de l'art, évidemment !

Et ce pauvre Molanus ! l' " audacieux " Molanus de tantôt. A propos de l'*Histoire des images* (*De historia SS. Imaginum et picturarum libri IV*), publié à Louvain par cet auteur, en 1570, M. Louis Gillet, à son tour, fait un bel exercice de lyrisme, au moins pour commencer, quitte à prendre un ton beaucoup moins

larmoyant pour finir. " Molanus, dit-il, soumet les œuvres de l'art ecclésiastique à un contrôle minutieux. " Et pourquoi pas ? pourrions-nous de suite objecter. N'était-ce pas un besoin urgent au seizième siècle, comme d'ailleurs dans tous les temps ? Mais continuons : " Le second et le troisième livre, où il passe au crible les représentations de Jésus, de la Vierge et des Saints, sont les plus significatifs. C'est un massacre de toute la poésie du moyen âge. Des beaux mensonges chéris du peintre et du sculpteur, combien résistent à cette enquête ?... La *Légende dorée* tout entière apparaît comme un conte vieillot, un radotage de bonne femme. L'Evangile lui-même a besoin d'être échenillé, débroussaillé de la parure parasite qu'y avait ajoutée la rêverie des siècles ; toute la végétation folle, la flore des lichens et des mousses, la rouille souriante qui enveloppe les cathédrales et leur donne l'air de la vie, le velouté de l'épiderme, dut disparaître dans une opération impitoyable de ravalement. On abat les nids de corneilles qui chantaient autour des clochers, on arrache l'arbuste qui avait pris pied à l'aventure entre deux pierres... " et ainsi de suite : " On n'écrira plus rien en marge de l'Evangile... On ne couronnera plus Madeleine, comme une folle Ophélie, de coiffures exquises et apocryphes... On verra se clore le jardin étrange et familier où la Madone conversait avec des saintes en robes de cour... L'âge du sentimentalisme, de l'imagination, de la légende est fini, etc., etc. "

C'est délicieux, ce doux parler de France, mais pour l'instant, comme c'est triste ! parce que ce n'est pas

juste. Puisque rien ne pouvait plus s'écrire " en marge de l'Evangile, " Molanus aurait dû commencer par " massacrer " les évangiles apocryphes. Or il montre une singulière indulgence pour les images dessinées d'après le livre *De infantia Salvatoris* : il ne lui semble pas expédient de les supprimer, ni même de les rectifier, quoique certaines faiblesses d'esprit en soient troublées (*hujusmodi picturas non expedit tollere aut mutare, si quorumdam infirmitas inde turbaretur*). De même pour les images prises du *De ortu Mariæ*, autant de pieux motifs qu'il faut conserver en toute vénération (*satis superque manifestum est eadem in picturis et imaginibus venerabiliter relinquenda esse*) ; " c'est assez et plus qu'assez manifeste, " dit-il avec insistance. Il ne se fâche même pas contre la fable saugrenue des trois mariages de sainte Anne, mais il recommande plutôt de représenter cette Sainte avec la Vierge et le Sauveur simplement, ou en ajoutant, si l'on veut, saint Joachim ou saint Joseph. A propos d'autres livres, le *Pseudo-Matthieu*, le *Protévangile de Jacques*, il fait, il est vrai, des réserves : " L'histoire des parents de la Sainte-Vierge, le récit de son enfance, de son séjour dans le temple sont de ces choses que la piété peut croire, mais qui ne sauraient être présentées comme des vérités incontestables. "

Que va conclure Molanus ? Les œuvres d'art innombrables que le passé a consacrées aux premières années de la Vierge doivent donc être détruites ? Oh ! mais non, il ne s'agit pas de cela, mais pas du tout. Seulement, l'Eglise a le devoir d'éclairer la simplicité

des fidèles, afin qu'ils sachent dans quel esprit ils doivent regarder ces images. Timidement, dirait-on, il ajoute : " *Peut-être* serait-il sage, tout en respectant les anciennes, de n'en pas faire de nouvelles ", mais il y a un *peut-être*, et tout considéré, considéré certaines scènes de la légende mariale, présentées d'une façon ridicule, même par de grands auteurs ; considéré ces mêmes scènes présentées d'une façon encore plus ridicule par des auteurs de vingtième ordre, et aujourd'hui probablement perdues, et dans le cas, fort heureusement perdues, un homme de goût, fût-il prêtre, pouvait-il se montrer plus conciliant ?

Il y a un *peut-être*, et c'est précisément M. Gillet qui a l'honnêteté d'y répondre, après avoir déploré le " massacre " de certaines légendes, de certaine poésie — encore un cas d'honnêteté littéraire : " Mais quoi, le temps de l'enfance doit-il durer toujours ? Ne fallait-il pas, même au prix de quelques illusions perdues, arriver à l'âge viril et à la pensée adulte ? Je crois aimer autant que personne la poésie du moyen âge. Et pourtant, comment ne pas convenir qu'il y a, chez un Raphael ou un Léonard, un idéal supérieur ? " Suit une phrase inintelligible, gâtée sans doute pas le prote — ce prote homicide, à l'ordinaire, — mais où nous relevons cependant la mention de " *La Pêche Miraculeuse*, ou de ce *Pasce oves* d'une grâce enchantée de pastorale galiléenne, " et l'aimable auteur conclut à notre satisfaction générale : " Proposer de tels modèles à l'art religieux, était-ce donc lui conseiller de déchoir ? "

A notre tour : Molanus a-t-il voulu autre chose que de beaux modèles ?

Au tour maintenant du Père Faber : " Un homme à qui on donne le temps de faire ses objections y répond lui-même. "

---

1. TERTULLIEN, *De idolis, cap.* III, VIII, dans *Patrol. lat.*, t. I, col. 664-5, 669-71.— EUSÈBE, *Hist. eccl.*, VII, 18, dans *Patrol. gr.*, t. XX, col. 680. — 2. *Etude sur l'histoire de la Peint. et de l'inconogr.*, p. 45. — 3. *Prediche de fra Hieronymo per Quadragesima*, Venise, 1519, fol. 89. — 4. *Fra Angelico*, p. 247. — Les fresques sacrifiées à la gloire naissante de Raphael, seraient plutôt, d'après un auteur, celles de Piero della Francesca. Celles-là devaient être sèches au temps de Raphael. — 5. Bossuet, *Culte des images, Œuvres compl.*, Bloud et Barral, t. III, p. 71.

II. Les débuts de l'art chrétien à Rome

Les Catacombes

Question de priorité. — Les catacombes. — Dates. — Sujets des peintures catacombales. — Valeur artistique. — Difficultés à vaincre. — Reproductions.

Et d'abord, pour expliquer notre titre, nous observerons, puisque les savants nous y obligent, que c'est une erreur de faire des catacombes romaines le berceau de l'art chrétien. Les patientes recherches de quelques érudits de haute valeur (Strzygowski, Ajnalof) ont prouvé qu'un art chrétien a existé en Syrie, en Asie Mineure, en Egypte, antérieur à celui des cimetières de Rome, et qu'il atteignit son plein développement vers la fin du cinquième siècle. Mais que cet art ait laissé des vestiges ou non, il est en tout cas certain que les plus anciennes peintures chrétiennes encore existantes sont celles des catacombes, et il suffira bien à ce modeste petit livre d'en dire quelque mots, à l'exclusion de toutes autres.

Les catacombes. Dates des peintures. Quelle est la date de ces peintures, ou encore quelle date assigner aux " débuts de l'art chrétien à Rome ", étant donné que la culture des arts suppose d'abord un milieu qui s'y prête, un chez-soi quelconque où l'on peut s'y adonner ? Jean-Baptiste de Rossi, l'illustre admirateur et révélateur de l'art chrétien primitif, raisonnait de la sorte : " Si l'on compare, dans les cimetières souterrains, la richesse, la variété, la liberté de sujets et de types des plus anciennes peintures avec la raideur chaque jour croissante, la pauvreté d'invention chaque jour plus grande du cycle figuré appartenant à la fin du troisième siècle, on reconnaît l'invraisemblance de l'hypothèse d'après laquelle l'usage de la peinture aurait été introduit peu à peu dans la société chrétienne, à la dérobée et en opposition avec la pratique première de l'Eglise [1]. "

L'érudition bénédictine précise davantage : " S'il est vrai, dit-elle, que le christianisme, à l'heure de ses débuts palestiniens, ait tenu compte des préventions judaïques contre l'art en général, il faut remarquer que la période de ces débuts est fort restreinte et que bientôt, le christianisme, affranchi d'une tutelle étouffante, va se tourner vers la gentilité. Dès lors, la religion nouvelle se fait accueillante aux idées et aux formes autant que le judaïsme leur est rébarbatif ; le christianisme, empressé à se faire tout à tous, adopte l'art, " INDISPENSABLE PARURE DE LA VIE ANTIQUE ", s'en empare pour s'en mieux pénétrer, y voit ce qu'il est en réalité pour les races hellénique et latine qu'il

s'agit d'évangéliser : un des plus puissants moyens d'instruction, de pénétration et de séduction, en un mot, une habitude qu'il faut mettre avec soi si on ne veut l'avoir contre soi [2]."

On ne saurait mieux dire, et c'est donc le plus tôt possible, en un sens dès le commencement, qu'a commencé l'art chrétien. Si les légendes étaient plus haut cotées de nos jours, et si l'on pouvait croire à celle que nous allons rappeler quand même, il aurait même commencé avant le commencement. Le Vénérable Bède et d'autres anciens pèlerins de la Terre-Sainte. nous ont conservé la tradition palestinienne relative à cette toile sacrée que la Sainte-Vierge Marie, Mère du Seigneur, avait tissée de ses mains; . . . sur laquelle, ou plutôt dans laquelle elle avait figuré les images des douze apôtres et celle du Seigneur lui-même, toile dont un côté était de couleur rouge et l'autre de couleur verte (*De sacro linteo quod, sicut fertur, sancta Maria Virgo Mater Domini contexuerat. In quo videlicet linteo duodecim apostolorum formulæ habentur intextæ et ipsius Domini imago figurata, cujus linteaminis una pars rubei coloris et altera e regione in altero latere viridis habetur* [3]). Aurait-on le cœur ici de demander le document ? et pourquoi, Marie, chef-d'œuvre de l'artiste divin, n'aurait-elle pas pu être aussi le premier artiste chrétien ?

Il y aurait une autre légende également aimable relative aux *Vierges* dites de saint Luc, mais pour nous en tenir aux données purement scientifiques ou historiques, constatons de suite que l'art chrétien, à son

origine, s'exerça à décorer de peintures ses lieux de culte, ce qui veut dire ici les catacombes ; à sculpter sur des sarcophages et des pierres fines, ou à graver sur des médailles des motifs religieux. Ici, les documents archéologiques abondent.

Pour ne parler que des catacombes — ce qui d'ailleurs suffira en cette modeste étude, — on a divisé en six catégories principales les sujets représentés dans les fresques dont leurs parois sont ornées encore aujourd'hui, ici et là, malgré les ravages du temps et la dévastation commencée dès leur découverte au seizième siècle.

Sujets des peintures. 1. Les sujets symboliques, objets, animaux qui symbolisent des personnages ou des mystères chrétiens : l'ancre, l'agneau, la colombe, le poisson, etc. ;

2. Les sujets allégoriques, représentant les paraboles de Notre-Seigneur et les figures sous lesquelles il s'est dépeint lui-même : la vigne, le bon pasteur, les vierges sages et les vierges folles ;

3. Les sujets bibliques de l'Ancien Testament, figurant eux-mêmes les mystères du Nouveau : Noé dans l'arche, Daniel, Jonas, Moïse frappant le rocher (on a de ces trois premières catégories des exemples remontant au premier ou au deuxième siècle) ;

4. Les images directes de Notre-Seigneur, de la Sainte-Vierge et des Saints. Un peu moins anciennes en général que les précédentes, mais aussi plus importantes pour notre objet, peintes sur le stuc des murailles ou sur des fonds de verres dorés, ou même frappées

en médailles. Quelques-unes de ces images paraissent remonter tout à fait à l'ère apostolique, et les autres appartiennent surtout au troisième et au quatrième siècle ;

5. Les scènes tirées des vies des Saints et de l'histoire de l'Eglise, lesquelles n'apparaissent guère avant le quatrième siècle, après la pacification de Constantin.

6. Enfin les sujets liturgiques, dont les plus remarquables exemples se trouvent dans les chambres du cimetière de Calliste, dites Chambres des Sacrements : Moïse frappant le rocher, le pêcheur tirant de l'eau un poisson, le baptême, le sacrifice eucharistique, le repas des disciples devant le pain et le poisson, etc., ornementation exécutée à la fin du deuxième ou tout au commencement du troisième siècle.

Est-il besoin de dire que dans ces peintures, tout est pur, chaste, innocent et indique une élévation de sentiments inconnue à l'art profane ? L'espérance du bonheur éternel qui s'y exprime plus particulièrement, la joie douce et grave dont s'éclairent les figures, contrastent singulièrement avec la froideur glaciale des monuments païens. De même dans l'ornementation, vous ne voyez rien de ce qui rappelle la vie licencieuse du Romain d'alors, mais simplement des palmettes, des rosaces, des ornements abstraits, de la décoration géométrale, élégante, abondante, variée, mais sévère et conforme dans une suffisante mesure, à la gravité du lieu ; de temps en temps, quelques fleurs, quelques fruits, des oiseaux ça et là, presque toujours des oiseaux symboliques : le phénix, la colombe, l'aigle, le paon,

le passereau. En vérité, comme on l'a écrit, " si l'art païen et l'art chrétien ont vécu et procédé en même temps, vous serez forcé de reconnaître qu'un secours étranger, une puissante main, a favorisé l'un des deux; et que ce retour inexplicable à la pureté, à la sévérité des formes, n'est qu'un juste reflet de la beauté des sentiments nouveaux qui régnaient dans le monde. "

Valeur artistique. Nous touchons ici à une question fort intéressante, la valeur artistique de ces compositions. Raoul Rochette a dit : " Un art ne s'improvise pas ; créer de toutes pièces un art sans précédents n'était pas plus au pouvoir des chrétiens que de substituer une nouvelle langue au grec et au latin. " C'est cependant une chose très remarquable que ces débuts de l'art chrétien. D'après ce qu'on vient de lire, ils auraient dû être très médiocres, presque rudimentaires, et loin de là, plus les monuments sont anciens, plus ils sont parfaits au point de vue de la forme et de l'exécution. Jusqu'à la fin du second siècle, la technique est très soignée et le moins que l'on puisse dire, c'est que l'art chrétien marche alors de pair avec l'art profane.

M. H. Guerlin écrit dans *Le Musée* (1904, p. 72) : " Les fresques du premier et du deuxième siècle nous ont fait penser à des œuvres de l'époque académique, à des compositions savantes du Pérugin ou même de Raphael. " Ce jugement s'appliquerait en particulier à cette Vierge du cimetière de Priscille que vous voyez en vous penchant sur le soffite d'un simple *loculus*,

image que M. de Rossi croyait " avoir été peinte, sinon dans l'âge apostolique et pour ainsi dire sous les yeux des apôtres eux-mêmes, au moins dans les cent cinquante premières années de l'ère chrétienne. " Elle représente la Vierge Marie assise, la tête couverte d'un voile court et transparent, portant dans ses bras l'enfant Jésus, tandis que vers la gauche, un homme debout, vêtu d'un pallium qui laisse une épaule à nu, tient d'une main un *volumen* roulé et de l'autre, montre une étoile. Ce personnage est sans doute le prophète Isaie ; le *volumen*, le livre de ses prophéties, et l'étoile, celle qu'il avait lui-même annoncée comme devant se lever de Jacob : *Orietur stella ex Jacob.* Pour M. Vitet, un maître en esthétique, voilà un vrai modèle, non seulement de sentiment, mais de dessin. L'enfant se retourne sur les genoux de sa Mère avec un mouvement tout à fait analogue à celui que Raphael lui prête quelquefois dans ses *Saintes Familles*, et quant au modelé, il est d'une telle souplesse, d'une telle suavité que, sans offenser Corrège, on lui en pourrait faire honneur[4].

Laissant l'esthétique de côté pour un moment — car en effet nous y reviendrons tantôt — nous regrettons vivement que la critique ne reconnaisse plus, si ce n'est par exception, une image symbolique de la Sainte-Vierge, dans le motif désigné sous le nom d'*Orante*, et si fréquent dans les catacombes. L'exception porterait sur l'Orante figurée près du Bon Pasteur comme dans une sorte de parallélisme. Il reste pour nous consoler une autre *Vierge avec l'Enfant* et une *Annonciation* dans le même cimetière de Priscille ; une

Epiphanie avec une Vierge portant l'Enfant sur ses genoux (IIIe siècle), dans le cimetière de Domitille ; une autre *Vierge-Mère*, au cimetière Ostrien (IVe s.) ; une *Nativité de Notre-Seigneur* ; une autre *Annonciation* ; plusieurs autres, c'est-à-dire, au moins douze *Adorations des Mages*, et combien de chères Madones, à part celles-là, ont dû être détruites ou rester cachées sous les décombres ! Sur les coupes dorées et les sarcophages de l'époque, elles réapparaissent si souvent, que sans doute elles ont dû se muliplier sur les parois de ces demeures souterraines. En tout cas, si l'on rapproche ces monuments des plus anciennes prières liturgiques,des écrits des Pères et des auteurs ecclésiastiques des premiers siècles, on a la preuve que les chrétiens, bien avant le concile d'Ephèse, unissaient déjà dans un même amour et un même culte le Christ et sa divine Mère.

Pour revenir à l'art proprement dit, à " l'art des Catacombes ", l'admirable *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie* de Dom Cabrol, en cours de publication depuis quelques années, ne lui consacre pas moins de trente-six colonnes d'un texte très serré, suprême hommage de la science et de la critique dans ce qu'elles ont de plus approfondi, aimable correctif aux vieilles formules et de quoi venger, " l'art informe, grossier, barbare des catacombes, " ainsi qu'on se permettait de dire jadis, l'allemand Niebuhr pour un. De fait Niebuhr soutenait, entre autres choses, que, " avant la naissance de l'art chrétien, l'art classique avait péri."

Si l'art classique avait péri, il devait renaître dans les catacombes. Assez rares sont les bibliothèques qui possèdent le *Dictionnaire* que nous venons d'indiquer,— l'érudition étant si peu à la mode — et pour l'avantage de plus d'un jeune lecteur peut-être, recueillons ce passage de la magistrale étude dont nous parlons :

" Le vrai triomphe de l'art catacombal est dans l'expression de la prière. La prière, l'élévation de l'âme à Dieu, se manifestant par le geste et par la physionomie, la prière rendue visible et animée dans la personne de ces chrétiens, de ces chrétiennes, connus sous le nom d'*orantes*, voilà ce qui n'appartient qu'aux peintres des catacombes, ce qui, malgré leurs négligences et leurs incorrections, les met parfois au niveau des grands artistes de tous les temps.

" Cette puissance du geste à exprimer, non plus seulement les actes de la volonté, ou les sensations de plaisir ou de peine, mais les secrets, les profondeurs de l'âme, les différents degrés de l'extase et de l'adoration, c'est quelque chose dont l'art antique ne peut offrir aucun modèle : vous en trouvez, aux catacombes, des exemples sans nombre.

" Ce n'est pas, d'ailleurs, du geste seulement que vient la vie de ces figures, ce n'est pas lui qui les fait seul parler : le regard en a sa bonne part. Le regard ! encore une conquête et comme un fait nouveau dans les régions de l'art. Non que l'antiquité ait méconnu le noble rôle que jouent les yeux dans le visage humain. L'art des anciens attachait tout son prix à la forme, à la beauté des yeux ; seulement, comme il était bien plus préoccupé des idées de mesure et de rythme que des mystères de l'expression, il ne cherchait jamais à faire valoir les yeux au dépens de la construction et de l'harmonie du visage. Aussi, dans les statues réputées les plus belles, le globe et l'enchâssement de l'œil occupent une place presque par trop modeste, s'il fallait en juger par nos idées modernes.

" Et ce n'est pas la sculpture qui seule en use ainsi. Dans tous les fragments qui nous restent de la peinture antique, fragments encore assez nombreux, le regard n'est jamais la principale chose, celle où se fixe l'attention. Il dit ce qu'il doit dire, rien de plus. Quand le sujet l'exige, il devient, au besoin, doux ou sévère, tendre ou impérieux, mais toujours avec discrétion, sans excès et un peu vaguement. Chez les anciens, même en peinture, le regard a toujours quelque chose de statuaire. Ici, au contraire, les yeux sont comme émancipés ; ils s'emparent de tout ; c'est un foyer d'où tout rayonne ; ce sont eux qui disent au spectateur les secrets dont il est avide. Aussi l'artiste, malgré soi, en exagère un peu l'usage. La dimension des yeux de ces *orantes* est presque toujours excessive ; la forme en est quelquefois étrange, accidentée, l'ovale irrégulier, ce qui n'empêche pas que la plupart du temps, l'effet n'en soit immense. Il en est de l'œil comme du geste : pourvu qu'il vise juste, on lui pardonne ses erreurs. "

Nous voulions nous borner à quelques lignes, mais comment résister au charme infini de cette lecture ?

" Parfois aussi, " poursuit l'auteur, le pur esthète qui se cache sous l'humble froc du bénédictin, " la beauté de la forme et la pureté du trait se joignent à la justesse et à la vigueur de l'intention. Il ne faut pas croire que toutes ces figures en prière, de même attitude en apparence et si variées pourtant, ne soient que d'expressives ébauches, des œuvres incorrectes et inhabiles, bien qu'inspirées : il en est un bon nombre où l'art et le pensée sont presque de niveau. Ainsi dans le cimetière de Callixte, cette matrone du nom de Dionysia, entourée de ses enfants, debout comme elle, et comme elle en prière : c'est à la fois une noble image et une véritable peinture. On ne se lasse pas de contempler ce tiède regard plein d'espérance, cette ardente expression d'une invincible foi.

" C'est encore une *orante* d'une rare beauté que cette

femme du cimetière de Priscille, debout entre deux femmes assises. Elle est vraiment admirable d'expression, de pose, même de coloris, et l'accent de la figure, l'étude de la bouche et des yeux sont d'un art encore excellent, franchement antique et en même temps assoupli par le souffle chrétien."

Il nous plaît d'insister encore, et c'est pour enregistrer le témoignage d'un étranger, un Anglais, qu'on n'accusera pas de faire en la matière un *pro domo*, comme on pourrait peut-être le croire de l'auteur qui a précédé. A l'affirmation de Niebuhr que "l'art classique avait péri dès avant la naissance de l'art chrétien," M. Northcote répond de cette manière (traduction) : "A l'époque où germait sous terre la première fleur de l'art chrétien, l'art classique avait à peu près conservé toute sa vigueur et tout son éclat, et si les innombrables monuments qu'il a laissés venaient à disparaître, il suffirait d'un regard jeté sur les premières lignes tracées par les peintres des catacombes pour reconnaître qu'au moment où la foi nouvelle commençait à inspirer la main de ses artistes, l'art romain était encore en pleine vie." Et ajoute l'auteur en citant lui-même Kugler : "En ce qui concerne la distribution des sujets et le caractère de l'ornementation, les décorations des catacombes approchent des peintures murales des meilleurs temps de l'empire ; leurs légères arabesques rappellent les fresques de Pompéi ou des bains de Titus."

Assurément, ce grand art primitif accuse, parfois, comme on le reconnaissait tantôt, des négligences et des incorrections, à quoi on aurait pu ajouter des lacunes, de l'inachevé, et risquons même de le dire pour

certains cas, une incomplète compréhension du sujet. Mais il faut se rappeler que les peintures des catacombes ne sont pas autre chose, comme on l'a dit, " que les versets d'une prière pour les morts, qu'une supplication pour les fidèles qui sont ensevelis dans cette nuit et qui attendent la lumière ; " que cet art est un art proprement funéraire tendant simplement à avertir les vivants de la destinée qui les attend au delà du tombeau, à les en instruire, à les y préparer, préoccupation qui n'exclut cependant pas, on l'a vu, un sourire à la vie présente ; qu'il a dû, pour s'exercer, employer des moyens faciles, rapides, économiques ; que la " difficulté de peindre dans ces demi-ténèbres, dans cet air alourdi de miasmes, suffirait seule, au jugement de M. André Pératé, à expliquer la faiblesse et la hâte du décor [5]." Et puis encore, si le lieu n'était pas favorable, le temps l'était-il davantage ? Commencer à peindre aujourd'hui, quand demain, peut-être, il faudra, comme tant d'autres, s'en aller au martyre !

Difficultés à vaincre. Il y a lieu d'ajouter, et cela surtout, que les nouveaux sujets à figurer généralement, n'étaient pas faciles pour des peintres sortis, la plupart, des ateliers païens et qui n'avaient jusque-là représenté que des sujets profanes : des dieux, des déesses, des nymphes, des satyres. Et à propos, prenez par exemple, le sacrifice d'Abraham. Comment exprimer la douleur respectueuse, l'exaltation résignée de ce père, la majestueuse fermeté de ce patriarche en cheveux blancs et la grâce enfantine, l'insouciance de

la victime portant le bois de son bûcher et succombant sous ce fardeau ?

Il y a plus encore, et la difficulté grandit toujours. " Quel terrible problème ! " s'écrie le Père Sertillanges. " Humaniser le surnaturel et surnaturaliser l'humain ! Pousser vers cet effort, c'est pousser aux plus subtiles recherches de l'expression, et celui qui le saurait saurait tout. Quel maître que celui qui ferait un bon Christ au Jardin des Oliviers ou un bon Sacré-Cœur ! C'est pour cela sans doute qu'il n'y en a point [6]. "

Et puis, pour finir, comment juger aujourd'hui équitablement, si on les juge défavorablement, des images rongées par l'humidité, voilées d'une stratification calcaire, à demi, aux trois quarts effacées par le temps ?

Reproductions. Un dernier mot. Quelles qu'elles soient, et telles qu'elles étaient en 1903, l'excellent album de Mgr J. Wilpert, *Le Pitture delle catacombe romane*, nous donne des peintures catacombales les reproductions les plus exactes qui existent. Celles du dominicain Ciacconio, le premier qui en ait publié ; celles de Bosio, de Perret, de Bottari, de Séroux d'Agincourt, et toutes les copies qu'on a tirées de là n'en pourraient donner qu'une idée bien imparfaite, ou même nous tromper tout à fait, n'étant souvent que des à peu près sans valeur. La *Roma sotterranea* de Jean-Baptiste de Rossi, plus recommandable, a révélé ces fresques autant que le comportaient, au moment de cette publication, les procédés encore imparfaits de reproduction en couleurs. Bien supérieure

de tout point est l'œuvre de Mgr Wilpert. Des aquarelles, travaillées sur place avec la dernière minutie et une admirable exactitude, ont servi à exécuter les planches dont le clichage et le tirage furent surveillés par l'auteur même, le tout formant la plus importante collection que nous ayons de peintures antiques, et un instrument scientifique d'un mérite inestimable.

Conclusion. Elle s'impose, et la voici toute simple, toute logique, semble-t-il : " Si, au cours de trois siècles d'épreuves, de misères et de persécutions, l'Eglise s'est donné tant de soins pour embellir et décorer de simples cimetières, c'est qu'elle n'est pas, tant s'en faut, l'ennemie de la Beauté, c'est qu'entre elle et les arts du dessin, l'alliance est légitime, naturelle, intime et, jusqu'à un certain point, nécessaire. "

---

1. *Roma sotterranea*, t. I, p. 196-7. — 2. *Dict. d'archéol. et de lit.*, col. 2453, article *Catacombes* (*art des*). — 3. Cf. GEYER, *Itinera hierosol.*, in 8o, Leipsig, 1898, 239, 308 ; — TOBLER, *Itin. hieros.*, ed. Molini, 1880, p. 156. — 4. *Journal des Savants*, février 1866, p. 96. — 5. Dans A. MICHEL, *Hist. de l'art*, t. I, p. 11. — 6. *Art et Apologétique*, p. 179.

III. Fléchissement au troisième siècle et Renaissance au quatrième

Explications. — L'édit de Milan. — Basiliques ; Peintures et mosaïques. — Témoignages des Pères. — Art tout grec. — L'image du Christ. — Les costumes historiés. — Œuvres existantss. — Sculpture et statuaire.

Ainsi donc, l'art s'était dès l'origine établi, et peu à peu répandu dans l'Eglise, "ni imposé par décret, ni introduit par surprise, mais fleurissant comme naturellement de l'âme chrétienne, restée humaine sous l'empire de la grâce." Au cours des siècles. la barbarie, la rage antireligieuse, auront beau conjurer leurs efforts pour abolir tout souvenir du passé chrétien, la terre elle-même, en ses profondeurs, se chargera de dérober aux mains sacrilèges et de conserver l'extraordinaire témoignage artistique confié aux catacombes romaines.

Les critiques d'art, souvent, il faut l'avouer, assez peu sûrs, constatent au cours du troisième siècle, un fléchissement, ou même en toutes lettres " une décadence", et laissons-les dire puisque ce n'est qu'un mot,

et qu'il faut bien encore, pour la paix, concéder quelque chose. Alors, d'après eux, les artistes chrétiens ne s'élèvent guère au-dessus du niveau commun, soit dans la manière de rendre les types, soit dans l'expression des physionomies. Ils poussent la sobriété de composition aussi loin que possible ; il suffit que le sujet soit compris : c'est affaire à l'imagination de le compléter. Peu de construction dans les figures, proportions négligées, gaucherie visible ; pas d'invention... Tels sont les griefs.

On explique assez mal ce fait par les événements qui marquèrent la seconde moitié du troisième siècle : les nouvelles persécutions, l'envahissement des catacombes par les soldats de l'empire, le martyre du pape Sixte II, de sainte Emérentienne, des saintes Candide, Chrysanthe, Darie, etc. Assez mal, disons-nous, car il y avait eu des persécutions et des martyrs au premier et au deuxième siècle. On pourrait peut-être supposer une simple détente, un repos comme il arrive d'en prendre après un grand travail, ou pour monter plus haut, quelque raison d'ordre mystique, comme celle que donne le Père Sertillanges, et si joliment dans son *Art et Apologétique* (pages 261-3) : " On est en pleine réaction contre le train ordinaire de la vie ; ... l'austérité triomphe ; l'intensité des sentiments intérieurs prime tout... " et si elle cherche encore des signes où se fixer, " elle s'y condense cependant au point de n'en exiger presque rien. Un nom écrit ou noté en initiales ne suffit-il pas à l'amour qui rêve, en attendant qu'il éclate en cantiques ?... Pour l'instant,

on comprend que la sécheresse de l'art n'ait pas frappé les héros du christianisme. Ils ne lui demandaient rien de plus que cette notation, à propos de laquelle leur propre cœur jetait sa gerbe d'étincelles. Ils en vivaient le sens, et le sens leur suffisait. Plus tard seulement, la vie sainte et ses formes d'art s'épanouiront en richesse... "

L'édit de Milan. Basiliques. Ce " plus tard " ne tardera d'ailleurs pas beaucoup, et c'est l'édit de Milan, à la date de 313, qui donnera le signal du renouveau, alors que la liberté du culte accordée par Constantin, entraînera la liberté de l'art. La paix donnant à l'Eglise une existence officielle, le cercle des idées s'élargit, les sujets acquièrent plus de précision et d'ampleur ; aux symboles vagues ou timides succèdent désormais les manifestations éclatantes d'une religion trop heureuse d'affirmer son triomphe. Le *Liber Pontificalis* mentionne les vastes et superbes basiliques qui s'élèvent alors, telles que d'immenses et superbes châsses, sur les tombeaux de saint Pierre au Vatican, de saint Paul sur la voie d'Ostie, de saint Laurent sur la voie Tiburtine, de sainte Agnès sur la voie Nomentane, des saints Pierre et Marcellin sur la voie Labicane[1].

Ajoutez Sainte-Croix de Jérusalem, l'église d'Anastasie, construite au pied du Palatin, surtout la basilique de Latran, célèbre entre toutes. Ces églises sont enrichies de splendides décors, de vastes surfaces s'ornant maintenant de marbre et de stuc, de peintures et de

mosaïques. Ce ne sont plus des symboles ou quelques épisodes bibliques réduits à leur plus simple expression, mais tout l'Ancien et le Nouveau Testament, le cycle du Christ et de la Vierge, les images des Saints, le jugement de l'âme, l'entrée en paradis, le paradis lui-même avec les scènes majestueuses qui s'y déroulent.

L'orfèvrerie, à son tour, prodigue partout ses magnificences, comme nous le verrons plus loin dans un article spécial. Sans doute, Saint-Pierre au Vatican dut être l'objet d'une attention particulière, et dépasser en somptuosité toutes les basiliques constantiniennes. On sait du moins qu'elle était entièrement décorée de mosaïques et de peintures. La façade de son atrium et sa grande façade, les parois des nefs, l'arc triomphal, l'abside étincelaient. Sur l'arc triomphal, le Christ avait à sa gauche saint Pierre, à sa droite Constantin qui lui offrait peut-être le nouvel édifice, comme semble l'insinuer l'inscription conservée dans l'*Itinéraire d'Einsiedeln :*

Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans,
Hanc Constantinus victor tibi condidit aulam.

(Parce que sous ta main divine, le monde s'est relevé dans un sublime triomphe, — Constantin victorieux t'a bâti cette église.)

Et la magnificence de Constantin s'étendait en même temps aux provinces. A Ostie, à Albe, à Capoue, à Cirta en Numidie, les architectes impériaux rivalisaient d'activité pour élever à Notre Seigneur et à ses Saints des temples splendides. Eusèbe donne la description de plusieurs églises construites en Orient, notamment

de l'immense cathédrale élevée à Tyr, dont les plafonds de cèdre, les voûtes de mosaïques, les autels étincelants d'or et de pierreries faisaient l'admiration de tous.

La faveur impériale se manifesta surtout dans la glorification des lieux saints de la Palestine. A Jérusalem, une magnifique rotonde enferma le Saint-Sépulcre, tandis que s'élevait, en face, une des plus belles basiliques du monde chrétien, le *Martyrium*. Entre le Saint-Sépulcre et le *Martyrium*, à l'endroit même où avait été plantée la croix du Sauveur, se dressa une grande croix d'or revêtue de pierres précieuses. De vastes portiques entouraient cette esplanade qui devint pour les chrétiens le lieu le plus vénéré de la terre. Ces édifices étaient à peine terminés que les pèlerins, déjà nombreux avant la grande persécution de Dioclétien, y affluaient de tous les points du monde. D'autres basiliques furent bâties sur le Mont des Oliviers, sur le Mont Sion, à Bethléem, à Nazareth, au bord du Jourdain, et toutes étaient décorées de mosaïques qui retraçaient les événements de la vie du Christ à l'endroit même où ils avaient eu lieu.

Malheureusement, on ne peut guère aujourd'hui connaître et apprécier à sa valeur cette floraison artistique du christianisme devenu libre, et cela parce que la dévastation déjà mentionnée plus haut s'est acharnée avec une sorte de préférence sur les œuvres de ce temps-là. Dom Leclercq observe que " plus les œuvres étaient récentes, moins elles ont survécu. Les époques plus anciennes et réputées moins riches, sont repré-

sentées encore par quelques-unes de leurs productions, tandis que ce quatrième siècle, dont la fécondité est attestée par tant de témoignages, n'a laissé que de très rares spécimens de ces monuments dont le dénombrement, dans les récits contemporains, peut sembler fabuleux. "

Témoigages des Pères. Le savant Bénédictin ne cite aucun de ces témoignages, mais il serait peut-être utile d'en faire connaître quelques-uns, que nous trouvons ailleurs. En Orient, saint Grégoire de Nazianze parle de l'image d'un saint homme dont la vue convertit une pécheresse (*P. G.*, XXXVIII, 737). — Astère d'Amazée décrit les peintures religieuses qu'il a vues dans l'oratoire de Sainte-Euphémie, en Chalcédoine (*P. G.*, XL, 333-7). — Saint Grégoire de Nysse dit avoir vu souvent représenté en peinture le sacrifice d'Isaac, spectacle qui lui arrachait toujours des larmes des yeux, tant le tableau était expressif (*P. G.*, XLVI, 572). Il ne faisait alors que s'approprier les sentiments et les expressions mêmes du célèbre docteur de Syrie, saint Ephrem (*Edition* Mercati, I, 7). — Saint Basile va jusqu'à croire que " les peintres font autant pour la religion par leurs tableaux que les orateurs par leur éloquence " (*Homélie* 20) ; ce qui à tout le moins signifie qu'il y avait de son temps et dans son voisinage, peintres et peintures. — Saint Jean-Chrysostome gardait auprès de lui le portrait de saint Paul, et quand il lisait ou commentait les épîtres du grand apôtre, il pouvait ainsi, dit-il lui-même, mieux

fixer son regard et sa pensée sur l'image du Docteur des Gentils.

En Occident, saint Jérôme signale des images d'apôtres qu'on a coutume de peindre sur des vases : *In cucurbitis vasculorum solent apostolorum imagines adumbrari* (*P. L.*, XXV, 1148). — Saint Augustin constate l'habitude qu'on a de son temps en plusieurs lieux (*multis in locis*) de représenter saint Pierre et saint Paul auprès de Notre Seigneur (*P. L.*, XXXIV, 1049). A propos de la peinture où l'on voit saint Etienne lapidé tandis que Saul garde les vêtements, il dit qu'elle lui paraît *dulcissima* (*P. L.*, XXXVIII, 1434) ; et il mentionne encore un tableau fort répandu (*tot locis pictum*) dont le sujet est le sacrifice d'Abraham (*P. L.*, XLII, 1446).— Prudence, saint Paulin de Nole, Paul le Silenciaire se donnent beaucoup de mal pour décrire, en vers plus ou moins réussis, il est vrai, les œuvres d'art qu'ils ont vues ou qu'ils ont fait eux-mêmes exécuter, et certes nous leur savons gré de leurs efforts. Prudence a vu des scènes du martyre de saint Cassien et du martyre de saint Hippolyte ; il parle longuement de l'illustration des épisodes bibliques traités en séries, depuis la création du premier homme et le péché originel, jusqu'à l'Ascension du Sauveur (*P. L.*, XL, 89, 112, 433, 544). C'est probablement pour une église d'Espagne qu'il compose son *Dittochæon*, lequel n'est guère qu'un guide ou programme de décorations murales prises de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Paulin de Nole, dans la description de sa basilique de Saint-Félix, énumère, à côté des images symboli-

ques, les sujets tirés des livres de la *Genèse*, de *Josué*, de *Ruth*, de *Tobie*, de *Judith*. Il admire surtout la grande mosaïque absidale : " La Trinité étincèle dans son entier mystère. Le Christ est debout sous forme d'agneau, la voix du Père tonne du haut du ciel, et dans la colombe se répand l'Esprit-Saint. La croix rayonne dans un cercle lumineux ; les Apôtres sont représentés par un chœur de colombes. L'unité divine de la Trinité se résume dans le Christ, la Trinité ayant d'ailleurs ses emblêmes... La pourpre et les palmes indiquent la royauté et le triomphe. Celui qui est la pierre de l'Eglise est debout sur la pierre d'où coulent les quatre fleuves sonores, les Evangélistes, vivantes ondes du Christ[2]." Le bon évêque a cru faire œuvre utile en multipliant partout dans l'église de Saint-Félix les " saintes illusions de la peinture, parce que les exemples des Saints ainsi tirés de leur pieuse histoire, invitent les fidèles à les imiter par la chasteté, les bonnes œuvres, l'honnêteté de la vie : "

Propterea visum nobis opus utile, totis
Felicibus domibus pictura illudere sancta...
... ... sanctasque legenti
Historias, castorum operum subrepit honestas
Exemplis inducta piis...

Art tout grec. Tout cet art était grec, comme avait
L'image du Christ. été celui des catacombes, car il est bon de le répéter, ce n'est pas à Rome, mais dans les grandes villes hellénistiques de l'Orient, Alexandrie, Antioche, Ephèse, que l'art chétien prit naissance. Dans

cet Orient grec, les artistes s'étaient fait un art à leur image, " un art qui garde pour nous un charme d'ingénuité, un délicat parfum de jeunesse, " et leurs successeurs du quatrième siècle, soit à Rome, soit ailleurs, s'ingénient, par exemple, à donner à l'image de Jésus toute la beauté, toute la douceur, toute la poésie possible. De fait, c'est bien " le plus beau des enfants des hommes " qu'ils imaginaient dans le Christ, après avoir lu l'Evangile : une figure imberbe, aux longs cheveux, presque un adolescent, vêtu d'une tunique grecque portée avec élégance, le tout faisant penser à un Sophocle jeune : image sans réalité historique, peut-être, mais conforme aux secrets désirs du cœur. Ils n'étaient d'ailleurs pas seuls à penser de la sorte. Quand Clément d'Alexandrie et saint Justin disaient que le Christ avait dû pousser l'humilité jusqu'au bout, ce qui veut dire ici jusqu'à la laideur, Celse, digne nourrisson des Hellènes, trouvait là une arme contre la divinité du Sauveur : " Jésus n'était pas beau, dites-vous, donc il n'était pas Dieu. " — Nous citons, nous ne jugeons pas.

Les costumes historiés. La décoration des lieux de culte n'offre évidemment rien qui puisse étonner, mais le goût des belles choses allait plus loin, c'est-à-dire non seulement à l'ornementation des habitations privées, mais à l'ameublement et jusqu'au costume. Vous vous rappelez peut-être ce passage de la *Vie de sainte Mélanie*, où M. George Goyau veut nous donner quelqu'idée du luxe des vêtements dans l'Eglise

des premiers siècles. Il cite les auteurs contemporains : Ammien Marcellin et Prudence parlant de " ces manteaux si légers qu'ils voltigent gracieusement au souffle des zéphirs ", ou bien " qu'on relève adroitement pour que leurs larges franges étincellent et que les dessins variés qui les décorent ressortent avec plus d'éclat. " Il existait même une façon chrétienne de s'habiller fastueusement : " Ceux qui ont plus de religion, parmi les riches, écrit Astérius d'Amazée, suggèrent aux artistes des sujets tirés de l'Histoire évangélique, et font représenter Jésus-Christ au milieu de ses disciples, ou bien ses divers miracles, la guérison du paralytique, par exemple, ou celle de l'aveugle-né, et ils s'imaginent en cela faire une œuvre pie et se couvrir d'habits agréables à Dieu... Mieux vaut cependant secourir un malade et des aveugles que de porter sur soi la représentation de ces mystères. "

Œuvres existantes. De toute cette " floraison artistique " du quatrième siècle, il reste, avons-nous dit, bien peu de chose, mais encore assez pour établir que si le grand art avait langui au troisième siècle, il reprit vigueur au quatrième dans l'élan public d'idées et de sentiments jusque-là comprimés.

Le Mausolée (ou Rotonde) de Sainte-Constance, sur la voie Nomentane, le plus ancien édifice chrétien de cette époque, passait autrefois pour un temple païen, à cause de sa décoration toute mythologique, mais M. Vitet a démontré que ce monument fut bâti par Constantin ; qu'il n'est autre que le baptistère

élevé par ce prince aux environs de la basilique de Sainte-Agnès et que, par conséquent, ses mosaïques sont chrétiennes. A la vérité, on ne s'en douterait guère au premier abord. Et rien ne prouve mieux l'accueil plein de sage tolérance que le christianisme fit à l'art antique toutes les fois que cet art ne blessait ni son dogme ni sa morale. L'ensemble de tous les sujets, traités ici par une main chrétienne, mais empruntés aux données de la peinture classique est si bien dans la manière et le goût des anciens qu'on a cru longtemps pouvoir les attribuer au premier ou au deuxième siècle.

Le cadre étroit de cette étude ne nous permettra généralement pas de décrire les monuments, mais celui-ci est d'une telle importance qu'il faut bien lui accorder quelques lignes. Les mosaïques de la coupole n'existent plus, mais une très ancienne gravure, au cabinet des Estampes de Paris, les reproduit fidèlement. Ce sont des scènes qu'on dirait empruntées à quelque triomphe de Bacchus : ménades, satyres, tigres, caricatures à triple face ; rivière où des enfants ailés pêchent à la ligne ou au filet, se jouent dans l'onde avec des cygnes ou conduisent des barques légères. Les mosaïques de la voûte annulaire sont conservées dans leur intégrité : scènes de vendange, des pampres formant d'élégantes arabesques, des enfants, des oiseaux, les uns folâtrant, les autres becquetant les grappes dorées. Ailleurs, un enfant conduit un chariot attelé de deux bœufs et chargé de raisins ; un autre porte sur son dos le panier plein qu'il vient verser dans le char. Ailleurs, trois enfants foulent dans le

pressoir le produit de la vendange, et le vin s'échappe en trois jets vermeils que reçoivent des amphores. Ailleurs, c'est le mythe de Psyché, devenu un symbole de l'âme humaine aux prises avec la douleur, comme celui d'Orphée l'était du Bon Pasteur. Ailleurs encore, c'est la brebis portant au bout d'une houlette le vase de lait, symbole de l'Eucharistie ; ce sont aussi des figures en forme de croix, répétées en trop grand nombre pour qu'on puisse les attribuer au hasard.

La *concha* des deux absides latérales offre des sujets ou l'allégorie n'intervient plus, et qui sont d'ailleurs d'une époque postérieure. Aussi bien n'en parlons-nous que pour mémoire. Dans l'une, le Sauveur assis sur un globe, remet les clefs à saint Pierre ; dans l'autre, il est debout entre ses deux apôtres Pierre et Paul ; il étend la main droite comme pour annoncer qu'il va parler, et tient de la gauche une large banderolle portant ces mots : DOMINUS PACEM DAT. On reproche à ces peintures leur style barbare, et probablement avec raison, puisque, d'après M. Vitet, elles seraient du septième ou du huitième siècle. Le raisonnement de l'éminent critique est tout simple : "On ne saute pas plus, à pieds joints, trois siècles de déclin, qu'on ne franchit, d'un seul bond, trois siècles de progrès. La décadence a ses lois et sa chronologie, et la barbarie elle-même a ses dégrés et ses nuances."

Un autre monument à signaler, imposant et grandiose, d'un excellent style, c'est la mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne, petite basilique agrandie et décorée de

384 à 399. Au dire de la science la mieux informée et de la critique la plus éclairée, cette œuvre garde l'image la plus noble et la plus parfaite de l'idéal de beauté que se proposa le christianisme romain du quatrième siècle. Le Christ est assis au centre sur un trône incrusté de pierreries, parmi les coussins de pourpre ; il bénit d'une main, et de l'autre, tient un livre ouvert. Les douze Apôtres se groupent à ses pieds dans des attitudes variées ; saint Pierre et saint Paul semblent converser avec le Christ. Derrière eux, et un peu en arrière, deux femmes debout, vêtues de bleu sous un pallium brun, présentent des couronnes au triomphateur : ce sont les deux Eglises, l'ancienne et la nouvelle. A l'arrière-plan, un portique et des édifices ; sur un monticule rocheux une grande croix d'or ornée de pierreries domine toute la composition. Au-dessus de la croix, devait sortir la main du Père, tenant la couronne. De la zône inférieure, il ne subsiste que l'agneau, debout sur un rocher, devant le voile de pourpre, et recevant les rayons qui émanent de la colombe.

M. Abel Fabre nous offre ici quelques lignes à lire et à retenir : " Le mosaïste inconnu, qui, à Sainte-Pudentienne, assit sur les coussins de pourpre d'un trône incrusté de pierreries le Christ bénissant entre les douze apôtres, fit-il autre chose, dans cette magnifique page digne du plus bel art romain, que baptiser l'art antique ? Il faut avoir vu briller au fond de la petite abside romaine, ce Christ, tout or, pour en apprécier l'incomparable majesté et la douceur infinie. On

n'est jamais allé plus loin que cette œuvre constantinienne[3]. "

C'est M. Vitet qui a restitué au quatrième siècle l'honneur d'avoir produit ce beau monument. On l'attribuait avant lui aux âges postérieurs où, c'est vrai, il a été restauré avec des retouches assez importantes. Il y remarque la disposition savante et animée des personnages, leur situation, qui les groupe à des places voulues, des draperies franchement accusées, de nobles plis, d'amples étoffes, un accent individuel et tous les traits essentiels de l'art antique dans ce qu'il avait de meilleur.

* * *

Sculpture et Statuaire. A considérer non seulement l'ère constantinienne, mais avec elle les trois siècles qui l'avaient précédée, on remarque, peut-être avec étonnement, que la sculpture, et en particulier la statuaire, aient produit si peu. A peine nous reste-t-il, à part les sarcophages dont nous ne dirons rien, du moins maintenant, trois ou quatre monuments, mais hâtons-nous d'ajouter qu'ils sont de première valeur. Telle d'abord, la célèbre statue du Bon Pasteur, au musée du Latran, vêtu d'une tunique courte drapée avec art, exprimant dans sa figure une grand douceur mêlée d'une certaine mélancolie. M. Kraus la fait remonter au commencement du troisième siècle, contre M. Pératé qui l'attribue à la renaissance constantinienne. Ainsi encore le Saint-Hippolyte du même musée, serait non seulement " l'œuvre la plus parfaite de la sculpture chrétienne primitive, " mais un chef-d'œuvre

purement et simplement, considéré même la statuaire antique, un chef-d'œuvre du troisième siècle, d'après les meilleurs critiques. Une sainte Agnès, encore au même endroit, serait du quatrième, et la statue en bronze de saint Pierre, à la basilique Vaticane, mériterait de l'être pour son style, quoiqu'on la dise d'ordinaire du siècle suivant.

Sans doute, une multitude de monuments du même genre ont dû périr, mais on peut expliquer autrement leur rareté. A l'origine, quand il n'y avait pas même d'architecture chrétienne, il ne pouvait guère y avoir de sculpture, nous voulons dire de sculpture d'ornement. Quant à la statuaire, à moins de s'en tenir à des œuvres de petites dimensions, comment pouvait-elle s'exercer dans les catacombes ? Le pinceau se prêtait à un travail rapide et clandestin sur les parois, mais l'installation d'un sculpteur n'est pas aussi facile, et comment, par exemple, traîner des blocs de pierre ou de marbre, larges et pesants, dans ces corridors étroits ? Comment ensuite s'établir et obtenir de la lumière dans ces sombres chambrettes ? Autre difficulté peut-être plus grave, comment assourdir le bruit du marteau pour ne pas troubler le recueillement de ces lieux saints, saints comme des cimetières et comme des églises ? A propos, vous savez ce texte du premier *Livre des Rois* (ch. VI) : " Lorsqu'on bâtit le temple (de Salomon), on se servit de pierres toutes préparées de la carrière ; et ainsi, ni marteau, ni hache, ni aucun instrument de fer ne furent entendus dans la maison pendant qu'on la construisait. "

De plus — a-t-on besoin de revenir sur ce point ? — en des jours d'universelle idolâtrie, la statuaire offrait de réels et graves dangers. La peinture, d'ordinaire, ne va pas sans un encadrement, un fond, des accessoires qui servent souvent à l'expliquer quand par elle-même elle n'est pas assez claire. La statuaire, en règle générale, n'admet pas de fond. On conçoit dès lors que, entre une statue ou un buste du Christ, ou d'un saint ou d'une sainte et la statue ou le buste d'un dieu ou d'une déesse ou d'un personnage quelconque, il n'y ait pas une sensible différence, surtout si l'art est encore jeune, comme c'est le cas pour l'instant, et s'il n'a pas encore trouvé les types ou les attributs qui consacrent et permettent d'identifier les images religieuses.

L'Eglise préféra donc la peinture, d'autant que le peuple a pour elle plus d'attrait. Il faut au peuple de la couleur, des scènes où se traduit la vie, des yeux qui regardent, où il y ait du bleu ou du noir, mais enfin quelque chose. Au Louvre et dans tous les musées, les gens passent devant les statues ; ils s'arrêtent devant les tableaux, et quand il y a des sièges, ils s'y installent pour voir mieux et plus longtemps. Préférence d'ailleurs assez générale même chez les gens cultivés, et par exemple, pour cent histoires de la peinture, combien s'en trouve-t-il de la sculpture ou de la statuaire ?

Cette dernière, au surplus, commande toujours des prix plus élevés, surtout quand elle est chaste, c'est-à-dire quand elle habille ses sujets, car nul n'ignore qu'il faut plus d'art pour un pli irréprochable que pour

un dévêtu quelconque. Arrêtez-vous un instant à l'entrée des musées du Louvre, sur le dernier palier de l'escalier monumental, et regardez cette prodigieuse *Victoire de Samothrace* avec sa longue robe tourmentée, zigzaguée de mille plis par le vent.

Un art infiniment difficile, presque impossible, celui de la figure drapée, et c'est déjà une raison de le préférer à tel autre qu'il n'est pas nécessaire de nommer.

---

1. *Liber Pontificalis*, Edit. Duchesne, t. I, p. 178-82. — 2. S. PAULIN, *Epist.* XXXII, *Patr. Lat.*, t. LXI, col. 330. — 3. *Pages d'art chrétien*, 4e série, p. 22. — Les abréviations *P. G.* et *P. L.* sont pour *Patrologia græca* et *Patrologia latina*, toutes deux de l'édition Migne.

IV. Du cinquième siècle à la période romane

Les Barbares et leur style. — Mosaïques et peintures : Ravenne et l'art byzantin en Italie ; Sainte-Marie-Antique. — Rome et les Papes. — Renouveau sous Charlemagne. — Rome encore et l'Italie. — La Grande-Bretagne. — L'Allemagne. — La Gaule. — La sculpture. — L'orfèvrerie et l'émaillerie. — L'enluminure.

Ainsi, nous venons de le voir, pendant le quatrième siècle, exactement entre l'édit de Milan (313) et le sac de Rome par les Goths en 410, se place une période artistique productive et originale dont le siège fut à Rome. C'est le siècle de la Renaissance constantinienne, avec son inspiration nettement romaine, mais aussi avec une infiltration sensible du style hellénistique.

Seulement, il faut toujours compter avec " les vicissitudes des choses humaines, " et voici maintenant venir les longs siècles de deuils et de ruines, de désespoirs et de terreurs. Alaric est entré dans Rome, et Genséric avec ses Vandales, Odoacre avec les Hérules, ne tardent pas à l'y suivre (455-476). Chaque flot de barbarie qui monte sur la civilisation croulante, lancé

de plus loin, est plus implacable. La terreur redouble avec les assauts. Et ce n'est pas la fin. Quand plus tard, le nom même de l'empire d'Occident a disparu, les Ostrogoths succèdent aux Hérules, en attendant que ceux-ci à leur tour cèdent la place aux Lombards ; et faut-il s'étonner que dans ce tumulte et cet effondrement, ce qui peut survivre d'art subisse l'influence des habitudes grossières et des mœurs brutales des envahisseurs ?

Les Barbares et leur style.

Non que les Barbares, sans exception, fussent absolument fermés à tout sentiment artistique : ils aimaient, quelques-uns, les beaux édifices, les tableaux et les images, les vases d'or et d'argent, les riches vêtements, jusqu'aux raffinements du luxe. Mais, sauf peut-être à Ravenne, ils comprenaient le beau à leur manière, disons-le, à la manière des sauvages. Parlerons-nous, à propos d'eux, de clair-obscur, de répartition des ombres et de la lumière, de ces combinaisons savantes d'où résultent, dans le corps humain surtout, la beauté et l'harmonie ? Qu'est-ce que tout cela ? La critique, même indulgente, signale plutôt ces renversements de toute règle, de toute loi du goût, ces monstrueuses altérations du corps et du visage humains, ces oublis enfantins, non moins que grossiers, de toute proportion, de toute perspective, cet aspect effrayant et farouche qui affectent toutes les figures soi-disant chrétiennes, au regard dur, à l'air sinistre, parfois drapées avec grandeur, mais toujours inanimées et symétriques comme des

pièces de bois taillées au même calibre, tantôt raides et pétrifiées, tantôt bizarrement tordues et convulsionnaires.

Voilà qui est dit pour l'acquit de notre conscience, puisqu'il faut encore et toujours concéder quelque chose, et c'est dit pour un trop grand nombre, hélas ! des monuments de cette longue et douloureuse époque.

Seulement — et la question nous importe — l'Eglise peut-elle être tenue responsable de cette décadence, comme d'aucuns voudraient nous le faire croire ? Les Barbares sont partout les maîtres ; ce sont les riches, les seigneurs, les puissants du jour. L'Eglise qui les a convertis, est bien obligée de recourir à eux pour la construction de ses temples. Elle eût pu dire et sans doute elle eut souvent envie de dire : " Je veux qu'on maintienne tous les types chrétiens des catacombes et du quatrième siècle. " Mais autre chose est de parler et autre chose de se faire écouter. L'art ne s'enseigne pas, disions-nous plus haut, et elle eût parlé en vain. Les Barbares, devenus chrétiens, étaient généreux, ils payaient le travail, mais ils le voulaient à leur convenance, non au goût trop peu réaliste des classiques ; ils voulaient des figures à leur image, aux formes anguleuses, aux yeux fixes et arrondis, aux types les plus banals : des Goths, des Ostrogoths, des Vandales, des Teutons. Pour la paix, l'Eglise laissa faire, se contentant de gémir, et il semble bien encore aujourd'hui en mainte occasion qu'elle ait pris dès ce temps-là cette double et louable habitude.

Il y eut cependant des exceptions à la règle, des

œuvres fort appréciables, au moins quelques-unes, mais comme la description s'en trouve à peu près partout, comme aussi l'espace nous est mesuré, nous nous bornerons à les mentionner rapidement.

Ravenne et l'art byzantin en Italie. Quand nous disions tout à l'heure que les Barbares, *au moins quelques-uns*, aimaient les beaux édifices, les tableaux et les images, nous l'entendions de Théodoric et des monuments qu'il fit construire à Ravenne sur le plan des anciens modèles. Son tombeau, par exemple, qu'on y voit encore, serait une imitation des mausolées d'Auguste et d'Adrien. Avant lui, il est vrai, l'archevêque saint Ursus et la princesse Galla Placidia, une grecque très cultivée, avaient bâti des sanctuaires superbes tant pour le décor que pour la ligne architecturale, et peut-être voulait-il les dépasser tous deux en magnificence. En tout cas, Saint-Apollinaire-Neuf, qui est son œuvre (on le désigne ainsi pour le distinguer de Saint-Apollinaire-*in-classe*), est réputé une merveille artistique, à cause de l'harmonie de ses lignes et de ses couleurs. Nous avons là un ensemble de mosaïques exécutées avec une pondération et un goût irréprochables. De plus, ce n'est pas seulement l'incomparable abside qui fait l'objet de la décoration ; c'est l'arc triomphal, c'est la nef elle-même, et cela avec une profusion et une richesse exceptionnelles.

On peut en dire autant des deux baptistères *San-Giovanni in Fonte* et *Santa-Maria in Cosmedin*, mais surtout de la splendide basilique de Saint-Vital, bâtie

au milieu du sixième siècle (547) par l'archevêque Ecclesius, pour le compte de Julien, trésorier de l'empereur Justinien. Qui n'a entendu parler de ses marbres grecs, de ses colonnes, de ses chapiteaux de porphyre, de serpentine ou d'albâtre, de ses mosaïques anciennes, de ses fresques mêmes, qui, pour être plus modernes, n'en sont pas moins merveilleuses ?

A Ravenne, c'est le génie de l'Orient qui a dominé. Quand les empereurs eurent quitté Rome pour s'établir à Constantinople, cette petite ville, voisine de l'Adriatique, servit comme de succursale à la capitale de l'empire, de porte grande ouverte par où l'Orient répandît sur l'Occident ses vues, ses plans, ses méthodes, son art. Un peu plus loin, quand nous étudierons l'art byzantin chez lui, nous verrons assez ce qu'il a pu être au dehors,et qu'il suffise ici de citer un exemple de cette infiltration des traditions byzantines à travers les traditions romaines malgré tout persistantes et vivaces.

Il s'agit de *Santa-Maria Antiqua*, cette petite église maintenant si célèbre, découverte en 1899 sur le Forum romain où elle avait été bâtie au septième siècle. Voici comme à Ravenne, un envahissement décoratif qui ne laisse plus une place vide. Dès *l'atrium*, le défilé des saintes images commence ; ici, c'est la Vierge Marie entre deux papes, Sylvestre et propablement Jean VII, alors vivant. Les murs de la nef présentent, à gauche, une suite de sept tableaux consacrés à l'histoire de saint Joseph, et, au-dessous, apparaît le Christ, le livre des Evangiles à la main, entouré de deux groupes de Saints, latins à droite, grecs à gauche. Sur la muraille qui

fait face à celle-ci, la décoration est relative à l'Ancien Testament, et, dans une niche, la Vierge, sainte Anne et sainte Elisabeth portent chacune leur enfant. Le *presbyterium* avait sa décoration distincte dans laquelle on a pu reconnaître divers tableaux, tels que l'Epiphanie, l'Annonciation, le Portement de la croix, d'où l'on peut inférer que cette partie était réservée à la vie du Christ. La conque de l'abside était couverte par la représentation du crucifiement et par une longue inscription rappelant la prédiction du sacrifice par les prophètes. Tout autour se voyaient des portraits des papes.

Rome et les papes. Antérieures de beaucoup aux fresques de Santa-Maria-Antiqua, sont les mosaïques de Saint-Paul-hors-les-murs, de Sainte-Sabine, de Sainte-Marie-Majeure, du baptistère de Saint-Jean-de-Latran, des Saints-Côme et Damien, etc. A Saint-Paul-hors-les-murs, tout n'a pas péri. C'est ainsi que la superbe mosaïque du chœur, œuvre de Galla Placidia, fille de Théodose, subsiste encore, et que d'autres motifs ont pu revivre, grâce à d'habiles restaurations. Les peintures, les tabernacles en argent, les pavés en mosaïque furent, dit-on, l'ouvrage des papes Symmaque, Grégoire II, Adrien Ier.

A Sainte-Sabine, le pape Célestin, son fondateur (422-432), semblait croire que les mauvais jours de l'invasion barbare étaient déjà passés, et il mettait sur l'arc triomphal le buste du Christ entouré de colombes avec les images de Jérusalem et de Bethléem ; sur la

paroi d'entrée, une femme drapée de blanc, dans une attitude classique, représentant l'Eglise.

A Sainte-Marie-Majeure, la parure de mosaïques, œuvre de Sixte III (432-440), est particulièrement somptueuse. L'arc est divisé par zones superposées où se déroule en diverses compositions l'histoire du Christ d'après les évangiles canoniques et les évangiles apocryphes. Vingt-sept tableaux dans les attiques de la nef, au-dessus des colonnes, sont des scènes de l'Ancien-Testament correspondant aux faits évangéliques de l'Incarnation, et partout on peut constater un effort sérieux pour maintenir l'art dans les traditions de l'entique et du beau.

Des esthètes reconnaissent encore du " classique " dans les mosaïques de la seconde moitié du cinquième siècle au baptistère du Latran et à la voûte de l'oratoire de Saint-Jean-l'Evangéliste, et ils l'attribuent à l'imitation des peintures catacombales reconnues les meilleures. Ils déclarent également que les peintures murales du cinquième-sixième siècle récemment découvertes dans l'église souterraine de Saint-Clément, sont d'une remarquable beauté.

Dans la conque absidale des Saints-Côme et Damien, église ornée par le pape Félix IV, de 526 à 530, le Christ s'avance auréolé d'or, vêtu de blanc, tandis que de chaque côté, sur le fond obscur du ciel bleu, des personnages : apôtres, martyrs, donateurs, l'entourent et l'acclament, composition majestueuse, disent les critiques.

Et ainsi, on le voit déjà, les papes font effort, malgré

l'ambiance, pour conserver aux sanctuaires le plus de somptuosité possible : Jean III (560-573), décore la crypte de Saint-Corneille, au cimetière de Calliste, et Pélage (578-590), l'arc triomphal de Saint-Laurent-hors-les-murs. Saint Grégoire le Grand (590-604) entreprend la restauration des anciens édifices et protège les peintres : " Que la peinture, écrit-il, remplisse les églises, afin que ceux qui ne connaîssent pas leurs lettres puissent au moins lire sur les murailles ce qu'ils ne peuvent lire dans les manuscrits. " Il semble que, de son temps, à Rome, la peinture sur panneau ait jeté un certain éclat, puisqu'il envoie à un de ses amis les images du Christ, de la Vierge, de saint Pierre et de saint Paul [1]. "

Après lui, Honorius II (628-638), enrichit de mosaïques l'abside de Sainte-Agnès, sur la Voie Nomentane, et nous saluons en passant la douce image de la vierge martyre, jeune femme à cheveux blonds, vêtue comme les impératrices de Constantinople, car en vérité rien n'est trop beau pour elle. C'est sans doute à dessein que l'artiste établit l'heureux contraste de cette parure brillante, de ces reflets d'or et de pierreries avec les vêtements sombres des pontifes. En tout cas, le calme, l'austérité des attitudes, une certaine grâce et une vraie dignité dans les physionomies, font à l'âme qui en est capable une vive impression.

Notons encore pour la même époque les peintures de la basilique cimetériale de Saint-Valentin, sur la Voie Flaminienne, aujourd'hui presqu'entièrement ruinées ; les mosaïques de Saint-Venance, exécutées

sous Jean IV (632-642) ; celles de Saint-Etienne-le-Rond (642-649) ; de Saint-Pierre-aux-liens avec leur Saint-Sébastien, non pas jeune, mais vieillard tout blanc, à barbe inculte ; de l'oratoire de la Vierge, à Saint-Pierre-au-Vatican, œuvre aujourd'hui perdue, mais à laquelle se rattache toujours le souvenir de Jean VII, le glorieux ornemaniste de Santa-Maria-Antiqua.

Renouveau sous Charlemagne. Notons aussi au huitième et au neuvième siècle une surexcitation d'activité qui se manifeste à deux reprises, particulièrement à Rome : une première fois pendant la lutte que les souverains pontifes, soutenus par le sentiment populaire, engagèrent contre les Iconoclastes d'Orient, une seconde fois lorsque Charlemagne, inspiré par le Saint-Siège, tenta de restaurer la civilisation en général et les arts en particulier. " On ne saurait dire, lisons-nous quelque part à ce propos, que Charlemagne fût en matière d'art, un connaisseur, pas plus sans doute que Louis XIV ; cependant ces grands hommes ont déterminé un mouvement artistique par le seul résultat de l'application obstinée qu'ils apportèrent à propager et à agrandir l'importance des lettres et des arts que leur haute capacité politique leur faisait envisager surtout au point de vue social. " On peut parler plus élégamment, mais non plus judicieusement.

Charlemagne, en tout cas, organise un véritable service de surveillance et d'inspection des monuments et donne à ses envoyés l'ordre de veiller non seulement à la solidité matérielle des églises, murailles, toitures,

pavements, mais aussi à l'état des peintures qui en revêtent les parois : *quomodo structæ aut destructæ sint in tectis, in maceriis — necnon in pictura.* Au surplus et mieux encore, il élève plusieurs belles églises dans ses vastes états, notamment à Aix-la-Chapelle; il fonde ces écoles des bords du Rhin et du midi de la France qui devaient imprimer un mouvement décisif au progrès de l'architecture romane. Il érige en loi l'antique usage d'orner de peintures toute la surface interne des édifices sacrés, et des officiers nommés par lui sont chargés de veiller à la bonne exécution de cette règle dans toute l'étendue de l'empire.

Après Charlemagne, voici de nouveau les Barbares, les Sarrasins maintenant, et l'art va mourir encore, quitte à ressusciter plus tard, car c'est sa destinée, ces alternatives de décadence et de progrès.

Sans poursuivre plus loin la présente étude, il nous resterait à voir ce que l'art a pu être dans l'intervalle en dehors de Rome, et à dire quelques mots d'autres œuvres où il s'est manifesté ; sculptures, orfèvreries, miniatures.

L'Italie. Et d'abord pour l'Italie en général, c'est déjà beaucoup, vu la disparition d'innombrables monuments, que de pouvoir en signaler deux ou trois, par exemple la belle mosaïque encore existante dans une des chapelles de Saint-Ambroise, à Milan (cinquième siècle), puis la décoration du baptistère de Naples. Ici, malheureusement, au moins la moitié des mosaïques de la coupole ont péri, mais la composition

en est encore intelligible, au dire de M. André Pératé, qui d'ailleurs nous en fournit lui-même l'interprétation. Remarquons, d'après lui, qu'elle nous offre de " superbes figures de Saints, " à part celle de Notre-Seigneur, imberbe, non assis comme ailleurs, mais debout, en équilibre sur le globe du monde. — Un troisième monument, s'il fut décoré comme nous le croyons, serait la basilique de Monza près de Milan, bâtie au commencement du septième siècle par l'épouse du roi des Lombards Théodelinde, une des princesses les plus éclairées qu'ait jamais possédées le monde chrétien, une fervente de l'art, une Galla Placidia à sa manière et peut-être encore d'une meilleure manière, amie au surplus du pape saint Grégoire, femme généreuse, emplissant d'œuvres artistiques l'église qu'elle avait fondée.

Pour les Gaules et autres pays circonvoisins, un érudit très informé, M. Leprieur, reconnaît que l'histoire des origines de la peinture chrétienne, déjà si compliquée à débrouiller et à suivre en Orient et en Italie, " devient pour les pays du nord et de l'ouest de l'Europe, Grande-Bretagne, Scandinavie, Allemagne, France ou Espagne, une énigme presque indéchiffrable. Comment, dit-il, et à quelle époque, le christianisme, entrant chez ces races diverses, a-t-il commencé sa prédication par l'image ? De quelles décorations peintes purent être ornées les primitives basiliques ? En quoi l'esprit local a-t-il déformé ça et là des formules qui, au début, lui arrivèrent toutes faites, comme un article d'importation ? Autant de questions qui restent sans réponse.

Toute œuvre manque pour nous guider, pour éclairer ce que de rares textes nous apprennent ; et ce n'est pas avec des textes mis bout à bout qu'il est possible de restituer l'infinie complexité de l'histoire[2]."

L'Angleterre et l'Allemagne. Puisqu'il faut cependant recourir aux textes, Bède le Vénérable nous apprend, pour la Grande-Bretagne, que saint Augustin de Cantorbéry se présenta avec ses compagnons devant le roi Edilbert, "portant comme étendard l'image du Sauveur peinte sur un tableau, et chantant des prières" (*ferentes imaginem Christi Domini Salvatoris in tabula depictam* (*P. L.*, XCX, 55). Il raconte aussi qu'une église saxonne, bâtie en 680, offrait dans sa nef principale les images de la Vierge et des apôtres, dans l'aile du midi les principales scènes de l'Evangile, et dans celle du nord, les visions de l'Apocalypse[3].

En Allemagne, à Cologne, une décoration semblable, probablement un ensemble de mosaïques à fond d'or, avait fait baptiser l'église : *Ad sanctos aureos* (aux Saints d'or). — Une description versifiée, datant des premières années du neuvième siècle, nous montre dans la chapelle du palais d'Ingelheim près de Mayence, une série de scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, depuis Adam jusqu'à l'Ascension de Notre-Seigneur. — Vers le même temps, Brunn, moine de Fulda, décora de peintures l'abside ouest de l'église Saint-Boniface, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même dans sa *Vie* métrique de l'abbé Eigil (817-822) — A Aix-la-Chapelle, un vaste ensemble de mosaïques,

détruit au courant du dix-huitième siècle, passait naguère encore pour une œuvre de Charlemagne, mais la moderne critique allemande tend à le croire plutôt du dixième siècle, c'est-à-dire contemporain de l'empereur Othon III (980-1002).

La Gaule. En France, dans un des faubourgs de Clermont, l'épouse qu'avait eue Numatius avant sa promotion à l'épiscopat de cette ville (446-462), fait bâtir une église en l'honneur de Saint-Etienne, et Grégoire de Tours nous montre la pieuse femme, un livre sur les genoux, indiquant aux peintres les sujets qu'ils devaient représenter sur les murailles (*legens historias... et pictoribus indicans quæ in parietibus fingere deberent*). — A Tours, en 472, l'évêque Perpetuus construit une grande et somptueuse basilique dédiée à son prédécesseur, saint Martin. Les visiteurs y admiraient une série de peintures consacrées aux miracles du saint, ainsi que trois autres motifs placés au-dessus des portes : le Denier de la Veuve, le Christ marchant sur les eaux et peut-être une représentation symbolique de l'Eglise. Une lampe brûlait devant l'image du bienheureux, et le poète Fortunat nous apprend qu'un mal d'yeux dont il souffrait avait cessé par une simple onction d'huile de cette lampe (*P. L.*, LXXVIII, 426). — A Paris, la basilique des Saints-Apôtres Pierre et Paul, fondée par Clovis en 508, et qui devint plus tard l'église Sainte-Geneviève, était ornée intérieurement et même extérieurement de mosaïques. — Gondebaud, fils de Clotaire Ier, avait re-

çu de sa mère une éducation soignée et s'était rendu à Constantinople expressément pour étudier la peinture. Quand plus tard, il tenta de fonder un royaume dans les Gaules méridionales, on disait pour se moquer de son échec — tant il est vrai toujours que " le succès seul réussit ": " N'est-ce pas là ce peintre, qui, au temps de son père, barbouillait dans les oratoires, sur les murailles et les voûtes des églises ? " — A Limoges, l'évêque Ruricius entretenait des peintres pour la décoration de sa cathédrale. — Mabillon nous apprend que le roi Childebert, à Saint-Germain-des-Prés, donna au sol un revêtement de marbres précieux, des peintures aux murailles et des dorures au plafond, ornements qui valurent à cette église le surnom de Saint-Germain-le-Doré. — De même, à Toulouse, la basilique de Notre-Dame s'appelait la Daurade, ce nom lui venant d'une mosaïque à fond d'or qui ornait son sanctuaire. — A Autun Siagrius, à Nevers saint Colomban, à Auxerre Didier et Pallade donnent à leurs églises la même parure de mosaïques ou de fresques pieuses. — Si au contraire, à Marseille, en 599, l'évêque Serenus fait détruire beaucoup d'images à cause du culte superstieux, même idolâtrique qu'on leur rendait, il sera sévèrement admonesté par le pape, lequel en l'occurrence, n'est rien moins que saint Grégoire le Grand : " Nous vous louons dit-il, d'avoir empêché la foule d'adorer les images, mais nous vous blâmons d'avoir, en les brisant, privé les fidèles des enseignements qu'elles leur offraient. " (*Et quidem quia eas adorari vetuisse omnino laudavimus, fregisse vero reprehendimus*[4]).

A propos, et sans vouloir justifier ni Serenus, ni d'autres personnages postérieurs, y compris Charlemagne lui-même, qu'on accuse d'avoir proscrit les images et leur culte, parce qu'ils en ont réprouvé les abus, nous croyons utile de citer cet extrait d'une lettre de Michel le Bègue à Louis le Débonnaire (824), sur les excès de dévotion de certaines gens : " Ils ont éliminé des églises la sainte croix, qu'ils ont remplacée par des images devant lesquelles ils font brûler des parfums... chantent des psaumes... témoignent de toute manière leur vénération... Beaucoup revêtent ces images d'habits de lin et les choisissent pour parrains de leurs enfants... Des prêtres et des clercs grattent les couleurs des images, mêlent ces couleurs aux hosties et au vin, et distribuent le tout après la messe. Quelques-uns ne célèbrent plus le service divin dans les églises, mais dans les maisons privées et sur des images qui tiennent lieu d'autels. Ces faits et plusieurs autres bien constatés, les hommes savants et sages les regardent comme défendus et inconvenants[5]. "

Quelques lignes d'un récent ouvrage de M. de Lasteyrie nous serviront ici de conclusion : " Si la France, nous dit-il, n'a presque rien gardé des édifices religieux bâtis sur son sol antérieurement au neuvième siècle... nous savons cependant par les documents écrits, par les témoignages de Grégoire de Tours notamment, qu'ils étaient nombreux et construits avec luxe... Les évêques élevaient des basiliques où ils prodiguaient les marbres, les mosaïques et les riches tentures... Les imperfections de la construction, aux temps mérovin-

giens, étaient rachetées par le luxe de la décoration. Des enduits de divers genres, des peintures, des placages de marbres multicolores, de riches mosaïques couvraient les murs.. On laissait souvent en blanc ces enduits et ces stucs, mais quand on le pouvait, on préférait peindre les églises, et de grandes compositions mêlées d'inscriptions couvraient tous les murs du monument... Nous possédons cependant pour le neuvième siècle, un édifice au moins dont la date est incontestable : c'est l'église de Germigny-les-Prés, dans l'Orléanais, où la décoration s'est conservée presque complète, riche et inspirée par les traditions anciennes.[6]" Voyez par exemple, ajouterons-nous nous-même, la belle mosaïque de la voûte absidale.

* * *

La sculpture, bas-reliefs, ivoires. La statuaire chrétienne se développa en Rome et en Italie dans la seconde moitié du quatrième siècle, un peu plus tard dans les provinces. Les spécimens ou monuments, pour la période que nous étudions à cette heure, sont cependant très rares, si rares que l'érudition allemande (Lubke) ne trouve à mentionner, et encore nous ne savons d'après quel témoignage, qu'une statue du Christ, exécutée, dit-elle, par ordre d'Alexandre Sévère, au septième siècle. Les uns ont pensé que la chute de l'empire avait entraîné l'abandon de la sculpture, les autres que les monuments avaient péri, mais M. Emile Mâle vient d'apporter à ce fait une explication très neuve et beaucoup plus vraisemblable :

" On a répété souvent, écrit-il, que le triomphe du christianisme avait précipité la décadence de la sculpture : l'Eglise, après sa victoire, aurait aussitôt déclaré la guerre aux statues, où elle voyait des idoles. Les faits ne répondent pas à ces affirmations. On a retrouvé des statues chrétiennes des premiers siècles, et l'on sait que les sarcophages chrétiens décorés de bas-reliefs abondent dans nos musées. La vraie cause de la disparition de la sculpture n'est pas l'hostilité de l'Eglise, mais l'avènement d'un art nouveau.

" Le sixième siècle, en effet, marque la victoire du génie décoratif de l'Orient sur le génie plastique de la Grèce. La Perse, dont les magnificences fascinaient les empereurs byzantins, imposa son goût au monde chrétien. C'est pourquoi à la sculpture se substitua la mosaïque, l'incrustation colorée, le revêtement de marbre. Dans cette conception tout orientale du décor, il n'y eut plus de place pour la statue, et désormais le relief disparut de la basilique chrétienne, qui ne fut embellie, comme les palais de la Perse, que par la couleur. C'est ainsi que cette grande vague orientale, qui couvrit le monde, emporta la sculpture, dont le secret sembla perdu pendant plus de cinq cents ans [7]."

L'Eglise a si peu condamné la sculpture que c'est elle qui l'a fait revivre, et c'est la France méridionale qui a eu le gloire incomparable de cette résurrection, vers la fin du onzième siècle. En attendant, cet art s'adonna plutôt au bas-relief, au décor des autels, des chaires, des ambons, des sarcophages, des urnes funéraires, au travail de l'ivoire pour les statuettes, diptyques ou triptyques des autels ; à la ciselure des pierres fines, des anneaux sigillaires, des camées, des amulettes, etc., sans parler de la part qui lui revient dans les œuvres d'orfèvrerie, de quoi nous dirons quelques mots tout à l'heure.

Les sarcophages de bonne exécution ne sont pas rares, et la sculpture paraît y avoir conservé, mieux et plus longtemps que la peinture, les traditions de l'harmonie et de la pureté des lignes. Déjà d'un usage assez fréquant aux premiers siècles, ce mode de sépulture florissait de toutes parts aux cinquième et suivants. Rome, Ravenne et Arles tenaient école, en ce genre, écoles importantes qui rayonnèrent sur les autres villes d'Italie et des Gaules, et firent éclore partout des œuvres vraiment remarquables. Grégoire de Tours en cite de nombreux exemples et mentionne, entre autres, un sarcophage de marbre blanc de la basilique de Saint-Vérand, près de Saint-Allyre, sur lequel le sculpteur avait représenté les miracles de Jésus-Christ et ses apôtres. M. LeBlant en signale beaucoup d'autres, à Clermont, à Saint-Piat, à Carpentras, Narbonne, Reims, Soissons. Et rappelons à ce sujet un détail touchant, c'est-à-dire la coutume que suivaient certains parents chrétiens d'ensevelir avec les enfants que la mort ravissait à leur tendresse les jouets qu'ils avaient aimés : grelots, petites clochettes de bronze, objets de toilette, poupées en ivoire avec membres articulés pouvant être mis en mouvement au moyen d'un fil : autant d'objets qui intéressent d'ailleurs l'histoire de l'art, autant du moins que ces anneaux qu'on a trouvés en grand nombre dans les tombeaux aux doigts des femmes ou des jeunes filles.

Parmi les bas-reliefs encore existants, les plus célèbres, et peut-être aussi les plus remarquables seraient ceux qui décorent les colonnes du ciborium de Saint-Marc à

Venise. Adrien de Longpérier les attribuait au neuvième siècle, mais dernièrement les savants Bénédictins de Farnborough n'ont pas craint de leur assigner la première moitié du sixième siècle — lisez bien sixième —, et quand on sait avec quel scrupule ils traitent toutes les questions d'archéologie, sans parler des autres, on ne peut que s'incliner devant ce " dernier mot de la science. " Citons encore pour mémoire les bas-reliefs que saint Virgile, archevêque d'Arles († 624) fit exécuter pour l'église de Saint-Honorat, série consacrée à la vie du Sauveur ; de même le tombeau du duc Otger élevé vers l'an 806 dans l'église de Saint-Faron et orné de plusieurs figures sculptées.

Quant aux ivoires, voici quelques lignes instructives prises d'un ouvrage assez rare d'Ernest Forster :

" Dans les plus anciennes églises, dans les basiliques de Rome et de Ravenne des quatrième, cinquième et sixième siècles, par exemple, il n'y avait pas de tableaux d'autels ; les mosaïques de l'abside et de l'arc de triomphe formaient les peintures monumentales du chœur. Seulement, les évêques plaçaient sur l'autel des tablettes en ivoire qui contenaient sur leur face intérieure des noms de saints et de bienfaiteurs de l'église, et dont la face extérieure était ornée d'une sculpture. Deux ou trois de ces tables étaient généralement réunies ensemble au moyen de charnières, et pouvaient se fermer comme un livre. Ces diptyques ou triptyques — tel était le nom ce ces tablettes, suivant qu'elles se composaient de deux ou de trois parties, — étaient souvent des ouvrages de l'antiquité païenne représentant des préteurs ou des consuls présidant à l'ouverture des jeux, etc., car il était d'usage pour les hauts fonctionnaires de marquer leur entrée dans la province en offrant comme présents d'honneur de semblables ouvrages d'art.

Lorsque Rome, au lieu de préteurs, envoya des évêques dans les provinces, ceux-ci se conformèrent à cet usage, et conservèrent même les anciens diptyques, jusqu'à ce que l'art chrétien en offrît d'un nouveau genre à leur zèle pieux. Dans certaines fêtes, ces diptyques ou triptyques étaient placés sur l'autel, et les noms qui y étaient inscrits étaient lus aux fidèles. Peu à peu, on les laissa à leur place, et ils devinrent ainsi partie intégrante de l'ornementation de l'autel. Avec le temps, leurs proportions et leur importance s'accrurent. Lorsque les dimensions de ces diptyques eurent surpassé, en Italie et dans l'Orient, les tablettes d'ivoire habituelles, la peinture fut substituée à la sculpture, et alors aussi les tableaux d'autel devinrent en usage dans les églises, ce qui eut lieu peut-être dans le courant du douzième siècle[8]."

L'Orfèvrerie et l'émaillerie. De tous les arts, le plus ancien, c'est l'orfèvrerie, c'est-à-dire proprement, l'art de travailler l'or, d'embellir encore ce qui de soi-même est déjà si précieux. On le trouve déjà florissant aux époques héroïques des différents peuples du monde. Il n'y a qu'à relire la Bible pour voir quelle perfection il avait atteint, par exemple, chez les Hébreux. On se souvient en particulier du chapitre XXV de *l'Exode*, où sont rapportées avec tant de détails les instructions données par Dieu lui-même à Moïse pour la construction de l'arche d'alliance : " Tu feras un propitiatoire d'or pur, long de deux coudées et demie, large d'une coudée et demie. Tu feras deux chérubins d'or, tu les feras d'or battu aux deux extrémités du propitiatoire... Tu feras une table de bois d'acacia,... tu la revêtiras d'or pur, et tu y mettras une guirlande d'or tout autour... Tu feras les plats, les cassolettes, les coupes et les tasses

servant aux libations, tu les feras d'or pur, etc. "

Vous n'avez pas oublié la description du temple de Salomon, ni la Minerve du Parthénon, ivoire et or, 12 mètres (environ 38 pieds de hauteur), ni ce que disent ici de l'ancienne Gaule les historiens de l'art. Les montagnes de l'Auvergne et du Limousin n'avaient jamais cessé, paraît-il, de fournir, dès l'époque la plus reculée, l'or et l'argent que les *aurifices* (orfèvres) de ces provinces excellaient à mettre en œuvre. L'industrie romaine ne fit que venir en aide à l'industrie gauloise, laquelle s'appropria bientôt les procédés et le talent de ses maîtres. Limoges fut donc à vrai dire la cité-mère des orfèvres et elle envoyait ses ouvriers dans tout l'Occident, en acceptant toutefois les inspirations qui lui venaient de Rome et surtout de Byzance, que les arts de luxe avaient adoptée pour patrie. C'est alors que saint Jean-Chrysostome s'écriait avec une amertume bien justifiée d'ailleurs par le luxe effréné des grands : " Toute notre admiration est aujourd'hui réservée aux orfèvres[9]. "

On croit rêver lorsqu'on lit la description des églises bâties ou dotées par Constantin et ses successeurs. Nous voudrions pouvoir citer ces pages glorieuses du grand art chrétien, fussent-elles les sèches nomenclatures d'Anastase le Bibliothécaire ou du *Liber Pontificalis*, mais au moins mentionnons pour la basilique de Latran : les sept autels d'argent, le revêtement en lames d'or des murs de l'abside ; le ciborium en argent du maître-autel avec sa voûte intérieure en or très pur ; les statues du Christ et des douze apôtres, de cinq pieds

de hauteur, en argent ; le lampadaire et ses quatre couronnes d'or pur, pesant, avec les chaînes, soixante-quinze livres ; les vases sacrés, les croix, les calices, les coupes pour la communion, les patènes, les burettes, les cassolettes de l'or le plus pur, la plupart de ces objets incrustés de perles ou de pierreries en nombre incalculable ; les quarante-cinq lampes en argent de la nef où brûle une huile parfumée, etc.

Le baptistère de cette église, toujours d'après le *Liber Pontificalis*, n'était pas moins somptueux. " La piscine de porphyre était entièrement recouverte d'une enveloppe d'argent ; au milieu se dressait une colonne, aussi de porphyre, portant une lampe d'or, où, pendant les fêtes de Pâques, on brûlait deux cents livres de baume. Sur le rebord de la piscine, un agneau d'or jetait de l'eau par la bouche ; à sa droite, se voyait l'image d'argent du Sauveur haute de cinq pieds et pesant cent soixante-dix livres ; à sa gauche, l'image pareille de saint Jean-Baptiste, tenant un phylactère avec l'inscription : *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi ;* enfin sept figures de cerfs en argent jetaient également de l'eau dans la vasque baptismale. "

Que sera Saint-Pierre au Vatican ? Notons au moins : la statue d'or du Christ, pesant soixante-dix-neuf livres ; les six grands anges d'argent doré, le bas-relief tout en or, du poids de deux cent vingt-une livres, où sont figurés le Christ, la Sainte-Vierge, saint Pierre, saint Paul, sainte Pétronille ; le ciborium d'argent de deux mille livres, au-dessus du maître-autel ; l'autel lui-même, entièrement recouvert d'argent et d'or, tout

le métal pesant trois cent cinquante livres ; en dessous, l'avenue conduisant à la *Confession*, pavée d'argent, bordée de colonnes torses et d'arcades en argent ; les deux battants de la porte, en or avec des pierreries ; dans le baptistère, un bassin d'argent massif pesant trois mille livres ; des lampes d'or de cinquante-deux livres ; un agneau d'or de trente livres ; deux statues de grandeur naturelle, l'une du Sauveur, l'autre de saint Jean-Baptiste, en or, et d'un poids de cent soixante-dix livres chacune, etc., etc.

Ce n'est pas tout et nous nous reprendrons plus tard à rêver, à Sainte-Sophie de Constantinople, par exemple. Si pourtant vous vouliez de suite, en Occident, un spécimen de l'orfèvrerie byzantine, voyez la *Pala d'oro* de Saint-Marc de Venise, ce rétable ou parement d'autel unique au monde, tout en or et revêtu des plus riches émaux, œuvre de deux époques, l'une le dixième siècle, l'autre le treizième, *miro opere*, comme l'écrivait Jean le Diacre, contemporain de la première.

Déjà en Gaule, dès le sixième siècle, le roi Gontran et quelques princes de sa famille ont fait exécuter pour Saint-Bénigne de Dijon des bas-reliefs en argent et en vermeil représentant la Nativité et la Passion de Jésus-Christ ; mais surtout, saint Eloi, le plus célèbre des orfèvres et leur patron avec " Madame saincte Anne", a fondé plusieurs monastères dont il a fait en même temps des ateliers, le premier, en 631, à Solignac près de Limoges, un autre à Paris, un autre à Saint-Denis, d'autres ailleurs, et il a stimulé par son exemple toutes lse

écoles d'orfèvrerie : celle de Limoges qui excellait dans les incrustations des émaux et l'enchassement des pierres de couleur ou cabochons ; celle de Paris qui travaillait surtout au marteau et faisait de la statuaire en or et en argent ; celle de Metz qui ciselait des joyaux et se distinguait par la finesse de son burin ; celle d'Arras ou de Lyon, qui *ouvrait* des étoffes de soie avec de l'orfroi ou or filé, genre où excellait également la " Maison de Madame Sainte-Aure, " devenue dans la suite Saint-Martial de Limoges.

De ces retraites monastiques, auxquelles peut s'ajouter encore celle de Saint-Loup ou de Saint-Eloi à Noyon, sortirent vraisemblablement les magnifiques ouvrages qui ont signalé la grande époque de Charlemagne : autel d'or de Saint-Emmerand de Ratisbonne, aussi riche que celui de Saint-Ambroise de Milan ; devants d'autels à bas-reliefs, comme à Saint-Etienne d'Auxerre ; châsses ou reliquaires, couvertures de livres, joyaux divers formés d'or fondu repoussé et ciselé, dont la tradition nous a conservé le souvenir. Longtemps encore elles prospérèrent, pendant que, à côté d'elles, se fondaient des corporations laïques comme à Paris (avant 768), en Belgique (Bruges, Anvers, Tournai, Bruxelles), et en Angleterre. On cite à propos du couvent d'Ely, en cette dernière contrée, un fait remarquable. Le couvent était si riche en objets d'orfèvrerie, au moment de la conquête du pays par Guillaume de Normandie, qu'il put, en faisant fondre des pièces de son trésor, offrir au vainqueur une somme de mille marcs d'argent pour se racheter d'une spoliation complète [10].

* * *

L'Enluminure des manuscrits. Depuis le jour où saint Jérôme disait (*Epist.* XXII) : " Les parchemins sont teints en pourpre, l'or est liquéfié pour former les lettres, et les volumes sont ornés de pierreries, " combien de livres enluminés se sont multipliés sous la main des artistes du moyen âge, ces moines, pour la plupart, qui considéraient leur tâche comme une bonne œuvre, dont le prix pouvait être le salut même de leur âme ! Par exemple : *Frater Robertus Gualensis, dum esset juvenis et levita, devote scripsit pro salute animæ suæ.*

Malgré tout ce qui s'est perdu, la Bibliothèque nationale de Paris possède, à elle seule, à peu près dix mille manuscrits à miniatures. Quel chiffre obtiendrions-nous en réunissant toutes les collections européennes, celles du Vatican, du British Museum, de Berlin, de Vienne, de toutes les grandes villes de l'ancien monde, y compris celles de l'Orient byzantin !

Non seulement les conciles, mais encore et surtout les règles monastiques, à commencer par celle de saint Benoît, prescrivaient l'étude de la " Calligraphie, " par quoi il faut entendre non seulement l'écriture, mais l'enluminure. Observons en passant qu'on devrait plutôt dire l'illuminure (*illuminatio*), non en tout cas la *miniature*, car l'application de la couleur rouge (*minium*) qui constituait primitivement la base de la décoration, en est devenue bientôt un simple accessoire.

On connaît l'ancienne loi des cloîtres : *Paginam pingat digito, qui terram non proscindit aratro :* ou la

charrue ou le calame, et mieux encore, le pinceau. Pas n'est besoin de commentaires si vous voulez seulement penser au nombre incalculable de moines qu'a produits la religion du moyen âge. Le Père Cahier dans ses curieux *Mélanges d'Archéologie* (tome IV, p. 127-142) a ébauché une liste de moines enlumineurs, liste évidemment très incomplète et qui le sera forcément toujours, car ces bons artistes ont eu grand soin de cacher leurs noms. *Ama nesciri.* C'est à eux vraisemblablement que nous devons le *Virgile* du Vatican, IVe siècle, *l'Iliade* de Milan, ve siècle, le *Pentateuque* de Lyon, VIe siècle, *l'Evangeliaire* en or sur pourpre, d'Abbeville, fin du huitième siècle (il aurait été donné par Charlemagne à l'abbé Angilbert, de saint-Riquier) ; *l'Evangeliaire de Soissons*, le *Sacramentaire de Drogon*, du neuvième siècle, le *Calendrier d'Aratus*, le *Commentaire de Beatus*, du onzième, etc, etc.

L'Angleterre, si pauvre dans la peinture, a excellé jadis dans l'enluminure. A l'exemple des Byzantins, des monastères de France, des Flandres, de l'Allemagne, de Saint-Gall, de l'Italie, tous ses couvents — et l'on sait s'ils étaient nombreux dans cette " Ile des Saints, " — ne cessèrent pas de produire, à partir du huitième siècle, d'habiles calligraphes et miniaturistes, hommes de foi, de talent et de patience, comme l'Angleterre n'en n'a pas trouvé depuis le naufrage de sa vieille foi catholique.

Donnons aussi un souvenir aux " soixante excellents scribes " que l'Irlande avait déjà produits avant l'an 900. L'ornementation des manuscrits était d'ailleurs,

dans cette contrée, un art très cultivé, et dès le septième siècle, il y avait atteint une merveilleuse perfection. Le fameux " Book of Kells ", qui est de cette époque, pourrait servir de preuve, comme pour la fin du neuvième siècle ou le début du dixième, *l'Evangeliaire* grec-latin de Saint-Gall, peint, nous assure-t-on, par un moine irlandais.

---

1. LABBE, *Concilia*, t. VIII, p. 1585. — 2. *L'art de l'époque mérovingienne et carolingienne*, dans A. MICHEL, *Histoire de l'art*, t. I, p. 303. — 3. *Homil. in nativ.* D. Benedicti, t. VII, col. 645. — 4. BRÉHIER, *La querelle des images*, 1904, p. 12.— 5. HÉFÉLÉ, *Hist. des Conciles*, t. IV, p. 42. — 6. *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Picard, 1912, in-8, p. 36, 37, 143. Autre bon ouvrage par EMÉRIC DAVID, *Histoire de la peinture au moyen âge*, 2e éd. 1863, où l'auteur a réuni les principaux textes de l'époque mentionnant des œuvres peintes. — 7. *Revue des Jeunes*, 10 janvier 1922, p. 16. — 8. FORSTER (Ernest), *Monuments d'architecture, de sculpture et de peinture de l'Allemagne*, etc. 2 in-fol., Morel, 1860, *Sculpture*, t. I, p. 25-26. — 9. *In Joannem*, homilia 69. — 10. *Acta Sanctorum*, t. IV de juin, p. 531.

V. L'art byzantin

L'Empereur, les moines, le peuple. — Le pour et le contre. — Luxe inouï : Orfèvrerie, ivoires, tissus. — Culte des images. — Docteurs et conciles. — La Panaghia. — Mosaïque et peinture. — Sainte-Sophie. — Trois périodes. — Miniature. — Le style byzantin. — Caractère universel de ce style.

Rome, le Pape protège les arts et les artistes; à Constantinople, c'est le Basileus et sous son nom, encore l'Eglise. Sans juger les choses mais pour les rapporter simplement, le basileus croit posséder, non seulement la magistrature impériale, mais encore le pontificat suprême. De fait, il s'est longtemps appelé lui-même *Pontifex maximus*, et si, à partir du cinquième siècle, il ne prend plus ce titre ou ne le fait plus inscrire sur les monuments publics, il reste cependant toujours pour tous les sujets de l'empire le chef du culte officiel, le gouvernement des âmes ne pouvant, d'après lui, appartenir à un autre qu'au dépositaire du pouvoir. Il est prêtre, il prêche, il dogmatise, comme autrefois Constantin, comme Léon le Sage, depuis. Eusèbe de Césarée, un évêque, dit lui-même de l'Empereur : " C'est par la communication

qu'il a reçue de la sagesse de Dieu qu'il est sage, par sa bonté qu'il est bon, par sa justice qu'il est juste. Son intelligence est un reflet de l'intelligence divine ; il partage la puissance du Très-Haut."

A ce titre, l'empereur veille sur la pureté du dogme, convoque les conciles, donne force de loi aux décisions qui s'y prennent, et insère les canons dans le droit public. Il va de soi, dès lors — inutile en effet d'insister — qu'il a à cœur le culte divin, qu'il construit des églises — nous verrons en quel nombre et combien riches ; — qu'il veille de loin à la construction, à l'ornementation, à la réparation des édifices sacrés, demandant aux évêques, aux prêtres, aux diacres d'apporter à ces fonctions sacrées tous leurs soins, et de s'adresser aux gouverneurs des provinces pour se procurer les ressources nécessaires à ces fins. Rien, en effet, n'est trop précieux, trop beau, trop cher pour la maison de Dieu et pour la splendeur de son culte.

Les moines sont innombrables. Lisez à ce sujet dom J.-M. Besse, *Les Moines d'Orient* (in-8o, 1900). Dès les premières années du cinquième siècle, les monastères pakhomiens comptent, d'après saint Jérôme, cinquante mille religieux. En 536, le diocèse de Constantinople possède soixante-huit monastères d'hommes, et celui de Chalcédoine, quarante. Dans les siècles suivants, empereurs, impératrices, consuls, patrices, sénateurs, patriarches rivalisent d'émulation pour édifier des couvents à ceux qui ont " revêtu le vêtement des anges " et sont devenus " les citoyens du ciel. " Villes et campagnes se couvrent d'instituts monastiques et

la contagion du cloître gagne jusqu'à la cour, " tant la vie des anges sourit aux cœurs jeunes, comme aux cœurs trop vite vieillis par les affections ou les plaisirs du monde. " Du neuvième au quinzième siècle, l'empire byzantin offre l'aspect d'une immense Thébaïde. Le mont Olympe en Bithynie, " fourmille de moines, " selon l'expression de M. Schlumberger [1]. Du dixième au treizième siècle, les couvents connus du Mont Athos dépassent la centaine. Ainsi en est-il partout ailleurs, et que font ces moines ? Ceux qui en ont le talent enluminent les manuscrits ou décorent les églises, car il n'est pas douteux que les miniatures et fresques ou peintures byzantines aient été, le plus grand nombre au moins, l'œuvre de moines ou d'artistes formés dans leurs couvents. Pour certains critiques, c'est même ce qui en expliquerait l'anonymat, un moine ne travaillant toujours, disent-ils, que pour Dieu et pour son Ordre, mourant ensuite satisfait si à l'un et à l'autre, sous cette forme prescrite par l'obéissance, il a rendu tous ses devoirs.

Le peuple, quant à lui, est d'une dévotion incroyable, et lisez sur ce point l'excellent ouvrage du R. P. Pargoire, *L'Eglise byzantine de 527 à 847* (Paris, 1905). Il n'est pas un genre de dévotion ni même de mortification qui n'ait envahi la société laïque. La prière remplit de ses pratiques diverses la vie tout entière. Le fidèle, on peut dire tous les fidèles, vont à l'offrande tous les matins, assistent à l'office choral de jour et de nuit — un office très long — au monastère voisin ; s'imposent trois carêmes par année, l'un de dix-huit jours avant

la fête de Noël, l'autre de sept semaines avant Pâques, le troisième avant la fête des saints Apôtres Pierre et Paul, plusieurs passant ces jours de pénitence dans la retraite, et quelques-uns dans un silence absolu ; ils font grand usage d'eau bénite ; se jettent à genoux quand passe un moine, en disant : " Bénissez, saint ! " Ils baisent avec amour la petite croix de bois qu'il a pu leur donner, surtout si elle contient quelque relique, car ils adorent les reliques ; ils raffolent aussi des images pieuses — nous y reviendrons plus loin ; surtout, ils aiment d'un immense amour la *Panaghia* (la Toute-Sainte), la *Théotocos* (Mère de Dieu), la Sur-Sainte et plus que cela la Super-Immaculée, comme ils l'appellent toujours quand ils veulent résumer d'un mot tout ce que la Vierge est pour eux... Bref, depuis le jour où Constantin lui a confié Buzance, la Panaghia est la reine de l'Empire. En vérité, si l'on peut se souvenir ici d'un vers profane, c'est

... de tous les noms dont sur terre on adore

que l'Orient la nomme, et

... il en invente encore.

Le pour et le contre. Une double conclusion se dégage déjà de ce qui précède et la suite n'en sera peut-être que le commentaire, à savoir que, en Orient comme en Occident, l'Eglise, par l'intermédiaire des empereurs de Constantinople, des évêques et des moines, a de tout cœur favorisé l'art, tous les arts, et que cet art, étant donné le caractère de ses protecteurs et la piété du peuple, a été exclusivement religieux.

Exclusivement religieux, et c'est pourquoi peut-être, il y a contre lui tant de *pour* et de *contre*. Eût-il été purement profane, l'art byzantin, autrement appelé " art néo-hellénique, " " art grec du moyen âge " — peu importe — n'aurait pas été, ne serait pas encore si diversement jugé. Deux groupes, également excessifs dans la louange et le dénigrement, attachent à ce mot l'idée la plus défavorable ou, par contre, la plus flatteuse. Heureusement, tout excès finit par se détruire lui-même, et les déclamations les plus virulentes, comme celles, par exemple, d'Hippolyte Taine dans sa *Philosophie de l'art* (t. I, ch. I), semblent aujourd'hui définitivement oubliées, tout autant du moins que les apologies les plus passionnées. On a, d'une part, restitué à l'art byzantin ses dons d'originalité, tandis que, d'autre part, on lui a retiré le prestige immérité d'avoir inspiré souverainement selon les uns, exclusivement selon les autres, les manifestations artistiques de l'Occident.

Montfaucon, Du Cange, Séroux d'Agincourt, Didron aîné, Labarte, et plus rapprochés de nous, et mieux renseignés aussi, MM. Kondakoff, Waagen, Charles Bayet, Louis Bréhier, Charles Diehl, surtout Gabriel Millet et les Bénédictins ont savamment narré l'histoire de cet art si intéressant, et l'on trouvera chez eux ce qui manquera au présent article nécessairement écourté, incomplet, plus ou moins confus, comme toute vue d'ensemble.

Luxe inouï. On connaît la sévère parole de saint Jérôme : *Constantinopolis dedicatur pene omnium civi-*

tatum nuditate : " Pour la dédicace (l'ornementation) de Constantinople, l'empereur mit à nu la plupart des cités de l'empire. " Le souvenir de l'ancienne Rome hantait le cerveau de Constantin. Pour en chasser l'importun prestige, il imagina des magnificences — d'autres ont dit des " puérilités " — qui permettraient à la Rome nouvelle d'égaler, sinon d'éclipser l'ancienne. Ce fut partout, pour commencer, un *razzia* de monuments artistiques, un pillage en règle, dont la Grèce, l'Asie, l'Egypte, Rome même furent victimes. Cet entassement d'œuvres d'art sur le forum, dans l'hippodrome, sous les portiques et partout où se trouvait un espace libre, faisait, dit-on, ressembler la nouvelle capitale à un vaste magasin d'antiquités. Ce fut ensuite la construction d'un grand nombre d'édifices, religieux ou autres, et en même temps le mouvement imprimé aux familles patriciennes de faire beau et riche à qui mieux mieux.

Deux siècles après sa fondation, Constantinople comptait, d'après l'historien Procope, 4388 maisons patriciennes, et c'est pour elles toutes et plus encore, pour celles aussi bien de l'avenir que du présent et du passé, que saint Jean Chrysostome parlait vers la fin du quatrième siècle, quand il peignait le luxe insensé qui s'y déployait : " Les riches particuliers, dit-il, ont des salles de bains, des portiques, de longs promenoirs, des jardins, des aqueducs... Ce ne sont partout que lambris dorés, portes d'ivoire, murailles incrustées de marbres et couvertes de lames d'or, mosaïques sur le sol,... lits, chaises, meubles en or, en argent, en ivoire, etc. "

Ce serait incroyable, si le témoignage, ici, n'était pas irrécusable, et l'on conçoit mieux dès lors que le culte chrétien ait donné lieu, lui aussi, à d'incalculables profusions. Eusèbe donne la description de plusieurs basiliques construites, non seulement à Constantinople, comme Sainte-Irène et les Saints-Apôtres, mais dans l'empire en général, et notamment de cette immense cathédrale élevée à Tyr, où nous avons déjà remarqué les plafonds de cèdre, les voûtes de mosaïques, les autels étincelants d'or et de pierreries. En allait-il de même pour toutes les églises ? Nous n'en savons rien mais notons au moins, quant au nombre, un chiffre fantastique pour la seule ville de Constantinople. Là, ce chiffre finit par s'élever à trois cent quatre-vingt douze, selon Paspatis ; à quatre cent soixante-trois, selon le Père Vailhé et M. Gédéon, un historien local ; à quatre cent quatre-vingt selon Du Cange (*Constantinopolis christiana*). M. Grosvenor en compte vingt-quatre dédiées à la Sainte Trinité, soixante-quatre à la Sainte-Vierge, vingt-deux aux archanges, dix-huit à saint Jean-Baptiste, neuf aux prophètes, trente-cinq aux apôtres, cent cinquante-cinq aux saints et aux martyrs, etc.[2] Dans le nombre total, Justinien fournit, à part Sainte-Sophie, trente basiliques, et il les veut toutes différentes les unes des autres tant pour le plan que pour la décoration, toutes d'ailleurs éblouissantes de richesses autant qu'ingénieuses de structure.

Orfèvrerie, Ivoires, tissus. S'il faut en croire les historiens, l'or, l'argent, les pierreries, les matériaux

précieux semblent compter pour rien, tellement on les prodigue partout. Et pour insister un peu sur ce point, que sera-ce quand Justinien bâtira Sainte-Sophie, c'est-à-dire, selon le mot d'un chroniqueur, " une église telle que le monde n'en a jamais vu et n'en verra jamais de semblable ? " Là l'autel, d'or pur, repose sur quatre colonnes d'or où s'enchâssent des pierres précieuses ; le ciborium, l'architrave et les barrières de l'iconostase (barrière du chœur) sont d'argent. La sainte table est d'or avec incrustations de pierres fines et d'émaux. Le pourtour du sanctuaire est revêtu de plaques d'argent. L'ambon dressé vers le centre de l'édifice dépasse par sa somptuosité l'imagination. Au fond de l'abside, le trône du patriarche est en argent doré. Ainsi de suite pour l'église, et voici maintenant pour le mobilier liturgique, des chiffres fabuleux : six mille candélabres d'or, quarante-deux mille vases d'or, et quant à l'argent, selon Procope, en tout quarante mille livres pesant.

Justinien a voulu dépasser Constantin ; Basile le Macédonien veut dépasser Justinien. La basilique du Saint-Sauveur est plutôt elle-même tout entière une pièce d'orfèvrerie : pavé tout entier en argent massif, travaillé au marteau et ciselé, murs revêtus d'épaisses feuilles d'argent damasquinées d'or avec d'innombrables pierres précieuses ; toutes les colonnes de la clôture en argent, les chapiteaux et les architraves en or pur. Bref, l'historien le dit : " Toutes les richesses de l'Inde ont contribué à l'ornementation de ce sanctuaire ; le discours se refuse à les énumérer, comme aussi à décrire les vases sacrés de l'autel : la parole ne pouvant que

rester au-dessous de l'objet, le mieux est de se taire[3]. »

C'est évident, on ne sait plus que faire de l'or, et quand un auteur nous apprend qu'on en fabriquait des cercueils, des cercueils décorés, eux aussi, de pierres précieuses, nous le croyons sans peine.

Sans multiplier les exemples, on voit que les besoins d'un culte chaque jour plus grandiose font la part très belle aux orfèvres de Byzance. Epris des mêmes idées de magnificence que Constantin, Justinien ou Basile, riches et pauvres entendent que les églises bâties avec leurs aumônes et dotées par leurs soins se rapprochent autant que possible de Sainte-Sophie, l'éblouissante basilique. Tout à l'heure nous verrons à l'œuvre peintres, mosaïstes, miniaturistes ; mais entretemps, l'ivoirier, avec une dextérité qui n'a d'égale que sa patience, cisèle des œuvres réellement exquises : des diptyques, des couvertures d'évangéliaires, des coffrets destinés à contenir la réserve eucharistique, des chaires épiscopales. En même temps, l'imagier tisserand décore de sujets pieux les étoffes de luxe, les ornements sacerdotaux, les nappes qui recouvrent les autels, les voiles et rideaux qui pendent aux portes des églises, et comme s'il y avait du divin dans la majesté impériale, ils brodent un peu d'Evangile jusque sur le manteau de l'empereur et la robe de Théodora.

Culte des images. Tout ce luxe est facilement explicable. De tout temps, l'Orient a été la terre classique de la dévotion aux icônes. Les images occupaient une place de choix dans les circonstances solennelles et dans

les cérémonies officielles de l'empire : elles présidaient aux jeux de l'hippodrome ; elles marchaient dans les batailles en tête des armées impériales ; Héraclius emportait avec lui, dans son expédition contre les Perses, l'image achéropite (non faite de main d'homme) du Sauveur, et à la veille d'engager une lutte décisive, l'image du Christ à la main, il haranguait ses soldats.

Ce même culte se trouvait mêlé plus intimement encore aux habitudes et à la vie ordinaire du peuple de Byzance. Partout, dans les églises et les chapelles, dans les maisons particulières, dans les chambres d'habitation et dans les chambres à coucher, devant les boutiques, sur les marchés, sur les livres et sur les habits, sur les ustensiles de ménage, sur les joyaux, sur les chatons des bagues, sur les coupes, sur les vases, sur les murailles, à l'entrée des ateliers, en un mot, partout où cela pouvait se faire, on plaçait l'image du Sauveur, de la *Théotocos* (Mère de Dieu) ou d'un saint. On les trouvait sous toutes les formes et toutes les grandeurs ; on peut les voir encore sur les sceaux d'une multitude de particuliers et de fonctionnaires de tout ordre ; on en gardait sur soi comme amulettes ; on les portait avec soi en voyage : les images étaient pour les chrétiens de Byzance un gage assuré de bénédiction et de salut, une garantie de la protection et du secours d'en haut : sans l'image il ne pouvait pas vivre.

Aussi bien multipliait-il pour elle les témoignages de la vénération la plus profonde : baisers, encensements, inclinations, prostrations, pieux cantiques, lampes allumées, draperies, couronnes, rubans. La

prière faite devant une image valait la prière faite à l'endroit le plus vénérable d'une église. C'est un excès, et c'en est un autre chez le spathaire Jean de donner pour parrain à son fils, non pas saint Démétrius, mais l'image de saint Démétrius. Il y a bien aussi de temps en temps et par ci par là quelques illusions. Ainsi, ne sait-on pas qu'un des ascètes fameux de la Thébaïde faisait de Dieu, sur la foi des images, un grand vieillard à barbe blanche ? Quand on le tira de son erreur, il se soumit, mais il s'en allait criant : " Hélas ! hélas ! ils m'ont enlevé mon Dieu [4] ! "

Docteurs et Conciles. L'Eglise, on le pense bien, corrige les abus, excès ou erreurs, mais aussi encourage fortement ce culte des images. Elle a pour cela des docteurs : saint Jean Damascène, saint Nicéphore, saint Théodore Studite, qui, lui, fonde une école d'art dans son couvent. Elle parle elle-même dans ses conciles, et ainsi en 787, à Nicée, elle " veut qu'on établisse, en même temps que la figure de la croix, les saintes et vénérables images, faites de couleurs, de mosaïques ou de quelqu'autre matière décente, dans les églises de Dieu, sur les vases et les vêtements sacrés, sur les murs et les planches, dans les maisons et sur les chemins, à savoir : l'image de Jésus-Christ, notre Seigneur, Dieu et Sauveur, celle de notre Souveraine immaculée, la sainte Mère de Dieu, des anges honorables, et de tous les pieux et saints personnages, car l'honneur témoigné à l'image passe au prototype, et celui-là qui vénère l'image vénère la personne qu'elle représente. " —

Même décision dans le IVe concile de Constantinople (869).

La Panaghia Arrêtons-nous un instant devant l'icône de la douce Vierge, " la Panaghia super-immaculée. " " Il n'est pas facile, écrit M. Bayet, de déterminer avec précision à quelle époque s'est formé le type de la Vierge, tel qu'il s'est perpétué dans l'art oriental. A l'origine, les Grecs comme les Occidentaux ne songèrent point sans doute à des représentations de Marie offrant le caractère d'un portrait; mais c'est à tort qu'on a cru qu'il n'en exista pas avant le concile d'Ephèse (431). D'après un témoignage qui n'est pas sans valeur, on pourrait croire que le type de la Vierge portant l'Enfant Jésus remonte au règne même de Constantin. Un écrivain, publié par Banduri, parle d'une image de ce genre qui se trouvait à Constantinople, et qui fut livrée au feu par les Ariens. "

Ces icônes, quel que fût le type adopté, devaient être fort nombreuses, autant du moins que les sanctuaires de la Théotocos et de ces sanctuaires nous apprenions plus haut quelque chose. Malheureusement, ces constructions ont disparu presque toutes, et dans celles qui subsistent encore, il ne reste pas le moindre vestige de leur décoration primitive.

Plus tard, sous Justinien, ces images nous apparaissent avec un cachet de grandeur incomparable, et,comme dit un critique, " ceux qui ont pu deviner, sous le badigeon turc qui la cache, la Vierge de Sainte-Sophie, ne savent que rappeler la Minerve antique de Phidias,

pour dire l'impression ressentie devant cette saisissante image. "

Le motif de la Vierge en orante est classique dans l'art byzantin, ainsi que le montrait encore récemment le Père Delattre dans un livre instructif où il n'étudiait cependant que le culte de Marie en Afrique. " Qu'elle est suggestive, par exemple, dit-il, cette longue série de plombs de bulle où l'on voit sans cesse la Vierge ainsi figurée, et avec des inscriptions qui répètent à satiété : Marie, protège-moi ! Marie, aide-moi ! C'est donc bien que, se représentant la Vierge en orante, tous ces chrétiens la voyaient dans le même temps exerçant en leur faveur son pouvoir de miséricorde et de protection. L'art roman, en Italie et ailleurs, a connu la même formule et l'a fréquemment employée. La basilique de Saint-Marc, à Venise, nous en offre, à elle seule, des variantes fort suggestives. "

A la date où nous reporte la construction de cette basilique toute byzantine, ce n'est plus, nous le verrons, une image isolée, mais toute la vie de la Vierge qui a pris place dans la décoration des églises. Ainsi l'a voulu la piété populaire, jamais lasse de contempler cette même figure aux diverses périodes de son existence. Rappelons ici qu'il y a soixante-dix ans, dans l'un des couvents de l'Athos, Didron découvrait un livre devenu depuis très célèbre, un manuel de peinture rédigé " à une époque ancienne " par un moine qui s'est nommé lui-même et qui s'appelait Denys. Fervent disciple de Pansélinos, le plus illustre représentant de l'école Athonique, il était en même temps très dévot à la Sainte-

Vierge. Il veut que sur ses icônes, les artistes inscrivent tout à tour : La Théotocos. — La Miséricordieuse. — La Conductrice. — La Vierge de Gorgopiko. — La Reine des Anges. — La Reine de tout ce qui existe. — La Maîtresse sans tache. — La plus élevée des cieux. — La plus grande des cieux. — La Fontaine de vie. — La douce Amie. — La Protectrice redoutable. — Le salut des pécheurs. — La vie de tous. — La Gardienne de la porte d'Iviron. — La Vierge de la grande grotte, etc... A Celle qu'il aime si tendrement il dit à genoux : " Je désire que votre éblouissante et gracieuse image se réfléchisse incessamment dans le miroir des âmes et les conserve pures jusqu'à la fin des siècles ; qu'elle relève ceux qui sont courbés vers la terre, et qu'elle donne de l'espoir à ceux qui contemplent et imitent cet éternel modèle de beauté qui est vous-même ! "

L'image était " éblouissante " parce que c'était alors le temps heureux

> Où l'on priait avant de peindre un madone,
> Pour qu'elle fût si pure, et si belle et si bonne,
> Qu'en la voyant, chacun pliant ses deux genoux,
> Crût Marie un instant visible parmi nous.

Mosaïques et peintures. En Orient, la peinture et l'art de la mosaïque prirent, dès le quatrième siècle, un rapide développement. Saint Jean-Damascène fait remonter à Constantin l'usage de représenter dans les églises la nativité de Notre-Seigneur, la scène des

bergers, l'adoration des mages, le juste Siméon recevant le Christ, le baptême de Jésus, ses miracles, la résurrection, l'ascension, les actes des Apôtres. A la fin du même siècle ou au début du cinquième, une lettre de saint Nil nous assure à son tour que les églises d'Orient étaient ornées de peintures... : " Dans le *naos*, de chaque côté, dit-il, on couvrira les murs de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, peintes par un bon artiste ; ainsi, ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les saintes Ecritures apprendront par ces peintures les belles actions des fidèles serviteurs de Dieu [5]. "

On voit déjà qu'à la simplicité du primitif symbolisme des catacombes romaines les artistes de Byzance ont substitué tout un ensemble de compositions historiques plus amples et plus grandioses, fournies tantôt par la Bible et tantôt mais assez rarement par l'histoire contemporaine. Il s'agit de couvrir des espaces maintenant considérables, mais surtout de répondre aux idées de triomphe et de richesse entrées dans le christianisme avec la conversion de l'empereur.

Sainte-Sophie. — Un passage de M. Millet relatif à Sainte-Sophie, résume en quelques mots toute l'histoire, toute l'idée, nous dirions, de la mosaïque byzantine, et il est trop joli pour n'être pas cité tel quel, quoiqu'il empiète sur l'avenir :

" Sainte-Sophie nous montre clairement le principe de la répartition : le domaine de la mosaïque commence au niveau de la naissance des arcs et des voûtes..., répartition rationnelle, d'un large et juste effet, car ainsi les

parois revêtues de marbre gardaient aux yeux toute leur solidité, tandis que, au-dessus, les images semblaient planer dans l'azur ou dans l'or du ciel. Mais avec le temps ces images se multiplièrent comme dans les vieux temples d'Egypte, et il fallut, au onzième siècle, à Daphni, au quatorzième siècle, à Kahrié-Djami et à Mistra, échancrer les appliques par des arcades pour leur faire place. Ainsi le ciel trop plein déborda vers la terre jusqu'à la toucher presque, au quinzième siècle, lorsque, à la mosaïque, à "la peinture pour l'éternité," se substitua la fresque moins coûteuse[6]."

Les Bénédictins de Solesmes (maintenant à Farnborough, Angleterre) écrivent de leur côté :

"Les mosaïstes de Sainte-Sophie ne sont pas tombés dans l'erreur commune depuis le moyen âge. Loin de viser aux tons fondus de la fresque, ils s'attachent aux couleurs tranchées et en petit nombre. A distance, la dureté de ces oppositions s'atténue, et le sujet se détache en vigueur dans tout son éclat sur le fond bleu ou or. Les ornements sont empruntés au règne végétal ou aux figures géométriques. Le modèle humain est rarement employé, et en ce cas, les figures sont immobiles. Tout l'ensemble de ces mosaïques forme un incomparable décor. L'imagination peut sans peine suppléer aux parties que le vandalisme des Turcs a cachées ou détruites. Dès son entrée, le visiteur apercevra, à l'archivolte-ouest de la coupole, la Sainte-Vierge entre saint Pierre et saint Paul ; à l'est, sur la table d'or, le livre de l'Evangile avec saint Jean et la Sainte-Vierge. Les voûtes supérieures semblent avoir été ornées de scènes tirées du Nouveau Testament."

Nous n'y insisterons pas, la description de Sainte-Sophie, "type par excellence de l'art byzantin," se trouvant à peu près partout. Mais comment, avant de

lui dire adieu, comment ne pas jeter un dernier regard sur cet ensemble, " hybride " peut-être — on a osé dire pareille chose, — mais plus sûrement merveilleux : colonnes, architraves, marbres somptueux venus, dit-on, de tous les coins fortunés du monde : Rome, Ephèse, Cyzique, Troade, Athènes, Eubée, Carie, Phrygie, Numidie, Egypte, Thessalie, Laconie ; marbre vert clair de Carystos, rose veiné de Synnada, blanc et rouge d'Iasos ; miroitement de tous ces marbres, chatoiement des dorures, lueur fauve des mosaïques, grands jets de lumière provenant des trente-deux fenêtres de la coupole, et pour citer maintenant M. Choisy :

" Symphonies colorées, combinaisons de teintes complémentaires, estompées, amorties, rehaussées les unes par les autres, soulignées discrètement par des ors, des ivoires, piquées du scintillement des pierres précieuses, tout ce luxe inouï allant de pair avec un goût délicat," et, conclut le charmant auteur, " ce n'est pas la moindre merveille de l'œuvre totale que sa captivante beauté opérant sur les hommes les plus divers par l'origine et par l'éducation, et cela depuis quinze siècles [7]. "

Et donc, deux noms immortels, s'il en est, que ceux d'Anthémius de Tralles et d'Isidore de Millet, les architectes de cet incomparable édifice !

Du sixième au onzième siècle. Si la figure humaine avait tenu peu de place à Sainte-Sophie, un peu peut-être, comme on l'a dit, parce que le peuple, aussi bien que les artistes de Byzance, en était " blasé ", il en était autrement à Saint-Etienne et à Saint-Serge

de Gaza où presque tout l'Evangile était figuré dans leurs splendides mosaïques à fond d'or ; il en sera autrement plus tard à Byzance même, puisque, enfin, on ne peut se passer d'elle. Pourquoi nous rappelons-nous à ce propos le mot d'une femme célèbre (Madame de Châtenay), au sujet d'un personnage non moins célèbre (Joubert) : " C'est une âme qui a rencontré par hasard un corps, et qui s'en tire comme elle peut ?" Les artistes néo-grecs se tireront comme ils pourront du corps humain, mais en somme ou en général, assez convenablement à force de le corriger, disons plutôt pour être plus juste envers Dieu, à force de le remettre à son état normal.

Nous parlons pour le onzième siècle, qu'on a surnommé, sans préjudice de la période Justinienne, " l'âge d'or de la mosaïque byzantine." Entre-temps, nous ne trouvons presque rien à signaler, puisque notre attention se porte à peu près exclusivement sur les œuvres de premier mérite. Entre-temps, c'est-à-dire depuis la mort d'Héraclius en 641, l'histoire du Bas-Empire n'a été qu'une longue suite de crimes et de révoltes sanglantes, choses qui laissent bien peu de place au mouvement artistique. Ensuite est venue la guerre des iconoclastes (briseurs d'images) sous Léon l'Isaurien et par ses ordres, la proscription des saintes icônes, la mutilation des artistes, l'emprisonnement des docteurs iconophiles (amis des images), autant de coups mortels portés à toute manifestation de la pensée religieuse.

Le Synode de Constantinople qui termine la querelle

en 842, est sans doute le signal d'une renaissance de l'art ; Basile le Macédonien, comme pour protester contre les folies de ses prédécesseurs, emplit de mosaïques et de peintures la somptueuse basilique dont nous parlions plus haut, mais il semble que ce soit une exception et que l'art, une fois méprisé, soit très peu pressé de reparaître. On parle aujourd'hui de " Philistins ; " il y en eut toujours, il y en aura toujours en grandes masses, et vraiment c'est à désespérer, encore de nos jours, tout art et tout artiste, s'il l'est tant soit peu.

L'art cependant, chose nécessaire, reparaît, disions-nous, " refleurit ", selon l'expression consacrée, au onzième siècle, surtout dans la décoration des églises, et par bonheur, il est alors empreint mieux que jamais d'un esprit profondément religieux. C'est M. Bréhier qui le constate et il ajoute : " Il ne s'agit plus comme au sixième siècle de faire éclater aux yeux des fidèles le triomphe de l'Eglise qui n'est plus mis en doute ; il ne s'agit plus même de fournir un aliment à leur instruction ou à leur curiosité ; il s'agit désormais de les initier au monde suprasensible dont les saintes images sont le reflet ; à ce point de vue, la décoration des églises au onzième siècle est l'effort le plus grand qu'on ait jamais tenté pour donner une représentation matérielle du monde intelligible [8]. "

Nous passons rapidement, puisqu'il le faut, et venons à la troisième floraison de l'art byzantin au quatorzième-quinzième siècle, la première ayant occupé le quatrième-sixième, et la seconde le onzième-douzième, comme nous venons de le voir.

Quatorzième et quinzième siècle. On a cru trop volontiers que, après le onzième siècle, l'art néo-grec épuisé s'endormit pour jamais dans une immobilité solennelle. D'après M. Charles Diehl, il n'en serait rien. " Sans doute, écrit-il, la prise de Constantinople par les croisés (1204) porta un coup terrible à la civilisation de l'empire grec d'Orient. Pourtant une dernière fois, à l'époque des Paléologues (quatorzième et quinzième siècles), l'art byzantin se réveilla pour une suprême renaissance. Dans les mosaïques de Kahrié-Djami à Constantinople (commencement du quatorzième siècle), dans les peintures des églises de Mistra (Métropole, Péribleptos, Pantanassa, quatorzième et quinzième siècles), dans les fresques les plus anciennes de l'Athos (Vatopedi, Lavra), dans les miniatures de quelques beaux manuscrits enluminés au quatorzième siècle pour les empereurs (*Jean Cantacuzène* de la Bibliothèque Nationale), on trouve des œuvres d'une grâce et d'une fraîcheur inattendues qui méritent, par la finesse du coloris, par la pittoresque naïveté de la composition, par le tour réaliste de l'observation, d'être comparées aux meilleurs ouvrages des primitifs italiens ; et alors même que l'empire byzantin n'existait plus, jusqu'en plein seizième siècle, cette renaissance se prolongea par une longue suite d'œuvres supérieures (Protaton de Karyès, réfectoire et église de Lavra, 1512 et 1535) auxquelles la tradition athonique attache le nom d'un grand maître inconnu, Manuel Pansélinos [9]. "

Pourquoi faut-il nous hâter toujours, et nous contenter encore ici, pour les peintures du Mont-Athos,

de cet éloge sommaire ?.. Un des plus fins esprits du dernier siècle, M. Vitet, après avoir vu les dessins que Papety avait rapportés de ces couvents, célébrait ces figures de saints, du plus beau, du plus grand caractère, fièrement et simplement posées, vraiment chrétiennes, et conservant pourtant certain air de famille avec les dieux du Parthénon. Il lui semblait qu'une tradition que rien n'avait jamais entièrement brisée rattachait ces œuvres à celles de l'art antique et que dans ces monastères, " s'étaient réfugiés, loin du monde, l'esprit, la grâce, les dons exquis de l'antique Hellénie. "

Manuscrits enluminés. M. Lecoy de la Marche, dans son beau livre les *Manuscrits et la Miniature* (p. 294), a écrit ceci qui est non seulement une jolie phrase — c'est trop peu — mais une jolie pensée : " Sous toutes les latitudes et dans tous les temps, l'homme a éprouvé le besoin de rendre sensibles aux yeux les chefs-d'œuvre de la pensée et de les revêtir de la beauté extérieure, comme si les livres avaient ainsi que lui, une âme et un corps, et que l'élégance de l'un dût nécessairement répondre aux mérites de l'autre. "

" Les Byzantins, dit-il encore ailleurs, ayant cette double fortune d'être à la fois les fils des Grecs et les seuls survivants du monde romain après le déluge des invasions barbares, réunissaient sur leur tête toute la succession des anciens et se trouvaient dans des conditions exceptionnellement favorables pour continuer leur grande mission artistique. "

Après un compliment pareil, les miniaturistes de Byzance peuvent subir toutes les railleries de M. Taine et consorts, tous les reproches, mérités ou non, de MM. Kondakoff, Diehl, Bréhier, de M. Lecoy de la Marche lui-même. Nous y reviendrons plus loin à propos du style byzantin en général, et pour l'instant, refaisons un peu d'histoire et mentionnons quelques œuvres principales.

Constantin veut qu'on fasse œuvre d'art des manuscrits de la sainte Bible, et dans ce sens, il écrit à Eusèbe de Césarée : " Accepte de bon cœur ce que j'ai résolu de faire, ce qu'il m'a paru bon de signifier à ta sagesse. Des divines Ecritures, dont tu reconnais l'usage nécessaire à l'Eglise, je veux que, par des artistes à l'antique manière (*ab artificibus antiquariis*), tu fasses exécuter cinquante exemplaires sur membranes soigneusement préparées à cet effet ", et Eusèbe nous dit en effet qu'il expédia à l'empereur des volumes *magnifiquement ornés*, formés de feuillets pliés en trois ou en quatre. "

On sait que l'empereur Théodose III fut lui-même un calligraphe au sens antique, c'est-à-dire, qu'il *illustrait* d'images les manuscrits, et l'on conjecture avec raison que pendant les trois ou quatre siècles qui le séparent de Constantin, l'enluminure avait produit par milliers ses minuscules chefs-d'œuvre. Il nous en reste de précieux spécimens dans des manuscrits copieusement illustrés, tels que l'*Evangéliaire d'Etschmiadzin*, du sixième siècle, *l'Evangéliaire* de Rossano de la même époque, célèbre pour ses superbes miniatures à pleines pages, et ce vélin pourpré où s'alignent en

lettres d'argent les textes de saint Mathieu et de saint Marc ; la *Bible Syriaque* de Florence, qui fut terminée par Raboula en 586 ; la *Génèse* de Vienne, un peu antérieure à Justinien ; le *Josué* de la bibliothèque Vaticane daté du septième siècle mais reproduisant des miniatures plus anciennes, un livre " où l'art chrétien utilise les formes classiques avec la même liberté et la même naïveté que dans les catacombes et qu'à Sainte-Constance, mais avec une plus grande habileté et dans un style parfois digne des meilleurs temps. " On peut en rapprocher deux ou trois exemplaires du *Cosmas Indicopleustes*, copiés, croit-on, sur un original du sixième siècle. Dans ces œuvres où l'ornementation animale, végétale et architecturale tient souvent une grande place, presque toutes les scènes traitées dérivent directement des livres saints, et beaucoup, sur le nombre, ne manquent ni de vérité ni de grâce.

Nous avons plus tard le *Grégoire de Nazianze* de la Bibliothèque Nationale peint au neuvième siècle pour l'empereur Basile 1er, et surtout les 430 miniatures du *Menologium Basilianum* (au Vatican), faites, vers la fin du dixième siècle, pour Basile II, et formant un de ces répertoires immenses de scènes, d'attitudes, de gestes où les peintres italiens du treizième et du quatorzième siècle devaient dans la suite puiser à pleines mains. C'est, d'après Labarte, " l'un des plus importants monuments de la calligraphie illustrée du moyen âge. "

Notons encore les deux copies des *Homélies de Jacques*, l'une au Vatican, l'autre à Paris, celle-ci de la seconde

moitié du onzième siècle dans sa rédaction définitive, mais œuvre de deux mains et dont plusieurs tableaux dateraient de la fin du dixième, selon la critique. Un travail contemporain de ce dernier serait l'*Evangile* qui se trouve à la chancellerie de l'église grecque de Venise, in-folio avec initiales en or ou couleurs et grand nombre de sujets iconographiques.

Nous n'oublions pas les beaux manuscrits du quatorzième siècle mentionnés tout à l'heure par M. Diehl, mais ces humbles notes pouvant suffire dans cet humble opuscule, nous passons de suite à un autre sujet, d'un intérêt plus général, celui-ci, et aussi plus difficile à traiter, surtout en quelques lignes comme c'est le cas, un cas de force majeure, pour nous.

Le style byzantin. Que dire, en effet ? Que ne pas dire ? Les opinions, nous l'avons vu, sont tellement divergentes, et les justes milieux, par ailleurs, si ininteressants ! Au juste milieu cependant, il faudrait pour l'instant se tenir.

Nous lisons chez les auteurs à précisions nettes, claires, tranchées et sèches comme la science, que le style byzantin se reconnaît aux proportions géométriques des figures, aux plis comptés et parallèles des draperies, aux vêtements qui sont ordinairement la tunique et le manteau bordé de perles, de galons renfermant des pierres précieuses enchâssées ; à l'absence de perspective dans les pieds et les genoux, qu'on figure, ceux-ci très ouverts pour éviter la difficulté des raccourcis ; aux chaussures quelquefois très riches, toujours pointues,

et suivant rarement le ressaut du support ; aux yeux saillants, fendus et retroussés à leur extrémité extérieure; aux sourcils arqués, et enfin au détail minutieux des cheveux.

Au surplus, la technique est toujours la même : le fond d'or domine exclusivement et forme le revêtement normal de l'église partout où manque le marbre ; il donne aux figures qui s'en détachent un caractère presque plastique et réduit à rien les paysages ou les édifices. Il en résulte une indifférence complète pour la perspective, l'artiste se préoccupant seulement du caractère de son personnage.

C'est l'enfance de l'art, a-t-on dit, l'un ou l'autre observant néanmoins que cette enfance est aimable comme toutes les autres, et qu'elle a été, mieux que d'autres, suivie de florissante jeunesse et de maturité féconde. Très jolie cette observation mais pour les œuvres antérieures à cette jeunesse ou maturité : miniatures, peintures, mosaïques, sculptures, il reste que l'art byzantin est, comme on est convenu de dire, *hiératique*, raide, uniforme, quasi immobile dans les poses des personnages.

Un autre grief, c'est la technique ou la composition conventionnelle, obligatoire même des sujets. M. Kondakoff se plaint que les miniaturistes byzantins aient eu " comme principe invariable de suivre une règle déterminée, non seulement pour la représentation de la figure humaine, où le naturel est difficile à atteindre, mais même pour les moindres détails... Les sujets et les compositions sont toujours les mêmes... Les figures

toujours répétées... ; c'est de la rhétorique en peinture, une rhétorique fade, vide de sentiment, ennuyeuse à lire et à déchiffrer... ; cette manie de s'attacher toujours à la lettre du texte défigure toute pensée, toute image poétique [10]. "

Concédons, concédons. S'il n'est pas question d'exonérer l'art néo-grec de tout blâme, ni encore moins de le ressusciter, pas plus que l'art du moyen âge, puisque tous deux ont fait leur temps comme tant d'autres épisodes de l'histoire artistique du monde ; s'il faut que gens d'esprit et connaisseurs (?) continuent encore — car rien n'y fera jamais rien — d'appeler " byzantin, " goût byzantin, " " mode byzantine," toute figure ou ornement d'un aspect archaïque et tant soit peu étrange pour nos yeux modernes, on peut cependant essayer d'expliquer les défauts qu'on reproche à cet art trop déprécié.

Nous nous permettrions d'abord pour l'hiératisme une réflexion toute personnelle et qui ne vaut évidemment que ce qu'elle vaut. Cette raideur ou ce qu'on appelle de ce nom, ces poses qui n'offrent jamais " rien de dramatique " (mot de M. Kondakoff), au lieu de constituer un défaut pur et simple, sans rien qui l'excuse, ne pourraient-elles pas être la simple exagération d'une esthétique supérieure ? Ceci n'est pas clair, mais voici qui le sera davantage, trop peut-être, une évidence, ce qui revient souvent à dire, une banalité. Mais tant pis, et quoi qu'il en soit, si l'art doit viser à charmer le regard, il ne doit pas l'inquiéter, ni encore moins fatiguer les nerfs. Un orateur — nous parlons de tableau

ou de statue — qui tient le bras tendu, raide comme une barre, 15, 20, 50 ans, et quand on pense que ce sera ainsi toujours ! un ange qui se tord pour soutenir un héros dans sa chute, et qui restera ainsi tordu, les reins brisés jusqu'à la fin du monde ; d'autres attitudes transitoires de ce caractère *dramatique* dont on parle ; des mouvements violents, des gestes trop largement développés ; tout cela, à la longue, sinon de suite, choque les yeux, et l'on se demande, malgré soi, quand cela va finir.

Le grand art préfère plutôt le sujet au repos, du moins au repos relatif, et l'art antique, surtout la statuaire, est remarquable à cet égard. Au reste — et c'est M. Bréhier qui en fait la remarque, — " si le mépris pour tout ce qui n'est pas l'expression contribue à donner à la peinture byzantine son caractère hiératique, il n'enlève rien à l'impression de grandeur religieuse qui se dégage de ses personnages. L'imitation continuelle de l'art antique a contribué encore à maintenir chez les artistes le goût des lignes majestueuses et des attitudes nobles. M. Millet a relevé à Daphni (monastère près d'Athènes) un grand nombre d'exemples curieux de cette tradition classique : " Sainte Anne est posée sur son lit, comme l'Océan ou Didon ; la Vierge couchée, par le croisement des jambes, rappelle le type d'Ariane, de Cléopatre, de Léda... Le costume est entièrement antique. "

Pour l'autre défaut, il tiendrait peut-être, lui aussi, à une autre exagération, celle du respect pour l'image religieuse, de la vénération dont elle est partout l'objet, ainsi que nous l'avons vu plus haut. "Pour un Byzantin,

dit encore ici M. Bréhier, une image religieuse n'est pas une simple œuvre d'art, mais une représentation sensible d'un prototype céleste qui lui communique un partie de sa puissance. Rien ne peut donc être laissé au hasard, ni les traits, ni l'attitude, ni le costume du personnage, ni la place qu'il occupe dans l'église : tous ces détails sont réglés par une tradition immuable. Les miniatures des manuscrits, des psautiers, des évangéliaires, des ménologes composés sous l'inspiration des moines théologiens, s'imposent aux peintres de mosaïques comme des modèles ; on en arrivera plus tard à codifier toutes les règles qu'ils doivent suivre, comme dans le célèbre *Guide de la peinture* conservé au Mont Athos et composé peut-être d'après des modèles plus anciens. "

Où est le mal jusqu'à présent ? Outre que l'ordonnance des sujets religieux s'impose d'ordinaire et souvent avec rigueur, parce que tel sujet ne peut pas être tel autre, l'artiste n'a pas toujours le talent qu'il s'accorde, et quand il y a déjà tant de risques à courir, pourquoi faudrait-il encore y ajouter celui de ses caprices ?

Qu'il ait existé des manuscrits types, ou " prototypes " comme dit M. Kondakoff, et que les artistes se soient bornés à copier leurs images comme les calligraphes en copiaient les mots, le mal n'est donc pas là nécessairement. Il serait plutôt dans l'exagération, on dirait l'incompréhension des règles en même temps que de la dévotion, dans le copiage servile des anciens modèles, comme si les règles et les anciens modèles défendaient de mettre du nouveau et du plus beau, par

exemple, dans les physionomies. Au fait, n'est-ce pas assez déjà pour l'esthète que le visage du Christ, de la Vierge, d'un ange ou d'un saint, et fra Angelico, pour un, n'a-t-il pas été suffisamment artiste en ne se souciant pourtant pas d'autre chose ?

Au reste — car nous ne voudrions pas nous-même exagérer les blâmes ou les réserves de la critique, — même ici, elle a su en général faire la part du mérite: mérite des difficultés vaincues, des inventions originales, mérite aussi des grands effets obtenus par des moyens cependant très simples. A ce dernier point de vue, voyez la décoration d'église. Avec un petit nombre de couleurs toutes franches, toutes crues comme celles du spectre, jetées hardiment, opposées violemment sur un fond de bleu intense ou d'or éclatant, mosaïstes et peintres n'ont-ils pas obtenu tout ce qu'il faut pour une œuvre destinée à être vue de loin, c'est-à-dire un effet d'ensemble où la distance dépouille les heurts de toute dureté choquante, tandis que la vivacité des tons mis en contraste vaut aux figures de s'accuser en vigueur et de s'enlever comme en relief ? Or qui dira que ce n'est pas là de l'invention géniale, du goût très pur ?

Même chez les grands maîtres de la Renaissance, les fonds d'architecture, les perspectives sont la plupart intolérables, car il va de soi qu'une perspective ne peut être bonne que du point visuel, du point où l'artiste lui-même s'est placé pour la dessiner, et comme le spectateur ne se trouve que par exception à ce point fixe, lequel du reste, vu la position du tableau serait souvent

plutôt dans l'espace et parfois très haut, il s'ensuit que ces pans de mur, ces frontons, ces colonnes, tout ce temple de Jérusalem ont l'air de vous tomber sur la tête. Voici un exemple, moins terrifiant, il est vrai. L'auteur a vu au-dessus d'une architrave, dans une abside d'église, une copie de la dernière Cène de Léonard de Vinci, reproduction fidèle avec le dessus de la table, les mets, le pain et le vin, les bustes au complet des apôtres, etc. Or le sujet, à cette hauteur, aurait-il la même perspective ? N'ajoutons rien parce que ce serait provoquer le rire et que ce n'est pas le moment, ni le lieu.

Pour la miniature, si un double mouvement se dessine à l'époque de Basile le Macédonien, l'un tendant vers l'ascétisme violent, la maigreur des personnages, les membres anguleux, les visages rudes et austères ; l'autre, s'inspirant plutôt de l'antiquité, l'imite souvent avec bonheur et réussit à traiter les figures avec beaucoup d'élégance et de largeur. M. Lecoy de La Marche, pourtant peu compatissant pour une race " dont le sang était dégénéré, " pour " la stérilité de ces pâles descendants de Zeuxis et d'Apelle, " s'attendrit devant nombre de compositions exécutées à cette époque : " Il est impossible, dit-il (impossible, vous entendez), de ne pas admirer ces fines têtes de princes au caractère antique, à la carnation foncée, et ces corps bien posés, couverts d'amples vêtements artistement drapés, ressortant sur un fond d'or qui a gardé tout son éclat. Aux évangélistes, aux anges, aux saints, aux patriarches, le miniateur a également prêté ces types classiques, qui

ont du moins l'avantage d'exprimer la physionomie de la race, et ces nobles attitudes, si familières aux anciens (p. 286)." M. Kondakoff, encore une fois nommé, et cette fois avec un vrai bonheur de notre part, signale également " la beauté classique des figures dans quelques manuscrits des neuvième et dixième siècles : " Voyez entre autres, dit-il, le *Psautier* de la Bibliothèque Nationale de Paris, no 159 " : " Dans la miniature de cette époque, écrit-il ailleurs, l'exécution atteint une perfection inouïe, qui n'a été égalée qu'aux quinzième et seizième siècles. " A l'art byzantin en général il fait ce précieux compliment : " Dans tous les pays de l'empire, l'art byzantin apparaît alors dans tout son développement ; il est coulé, en quelque sorte, dans un moule tellement solide qu'il ne peut plus rien recevoir du dehors, et qu'il ne subit plus aucune influence de localité ni de race. C'est précisément cette invariable unité qui imprime à cet art son caractère universel s'adaptant fort bien aux différentes nationalités qui constituent ou qui entourent l'empire byzantin. "

Risquerions-nous pour finir une autre réfléxion encore toute personnelle, et si l'on veut, encore sans valeur ? L'antipathie de beaucoup de gens contre l'art néo-grec du moyen âge ne viendrait-elle pas de sa tenue trop étoffée, de son caractère trop religieux, nous dirions catholique, nous dirions dévot — car l'art byzantin est tout cela et rien que cela. Or rien de cela n'est à la mode, et pour sa part, le deshabillé aussi complet que possible aura toujours mille fois plus de chance de succès.

Elle viendrait aussi de tant de fausses attributions,

et à ce sujet, un Américain, M. A.-L. Frothingham, fait une lumineuse constatation, à savoir que les pires productions de décadence, classifiées byzantines, c'est-à-dire laides par essence, comme c'est convenu en certains milieux, ne sont pas du tout l'œuvre d'artistes byzantins, mais de gauches imitateurs d'Occident [11]. La camelote est de tous temps et de tous lieux, et il s'en est trouvé même chez les Italiens, les Italiens mêmes de la Renaissance.

Caractère universel du style byzantin, autrefois. C'est un mot qu'on a pu remarquer tout à l'heure, quand nous citions le flatteur jugement de M. Kondakoff sur l'art qui nous occupe, et quoique le sujet ait déjà été touché plus haut ici et là, nous croyons utile d'y revenir pour un instant.

Les " nationalités qui constituaient ou entouraient l'Empire byzantin, " n'étaient pas composées de Barbares, et comment se fait-il qu'elles aient adopté en art le style de Byzance, s'il n'avait pas quelque beauté au moins relative ? Autres temps, autres mœurs, il est vrai, autres goûts aussi, mais comment le goût, si divers ou divergent qu'il soit, peut-il s'égarer au point de ne plus distinguer entre deux objets dont l'un doit naturellement plaire, et l'autre non moins naturellement déplaire ?

En tout cas, c'est un mystère que cette diffusion, cette popularité de l'art byzantin parmi " les nationalités de l'Empire et des environs, " s'il n'avait pas quelque affinité naturelle, secrète si l'on veut et autant que l'on

voudra, avec les sentiments les plus élevés, les aspirations les plus nobles de l'âme humaine.

Assurément nous n'entreprenons pas un plaidoyer — ce n'est pas la place — mais nous pouvons bien, il semble, citer encore quelques faits, et peu importe ici l'ordre chronologique, pour le quart d'heure chose secondaire.

La Russie est une fille spirituelle de Byzance. Encore jusqu'à nos jours elle n'était qu'un vaste sanctuaire. Dans les bateaux, les restaurants, les banques, les bureaux, la plupart des magasins, on voyait toujours l'icône, généralement de la Sainte-Vierge ou de saint Nicolas, à la place d'honneur. Les gares, les salles d'attente avaient la leur devant laquelle les voyageurs venaient faire brûler des cierges.

Cet usage datait de loin. Dans le *Domostroi* (Ordre de la maison), livre du commencement du seizième siècle, il est écrit : " La maison de chaque chrétien doit être comme une petite église ; sur les murs, à la place spéciale et ornée, doivent être placées les saintes icônes ; pendant les prières il faut allumer devant elles les cierges et les encenser. "

Il datait de plus loin encore et laissez-nous vous raconter l'histoire que voici, fût-elle un peu plus longue que nous ne la voudrions :

" Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, Amen. Voici que moi, prince Vladimir, nommé au saint baptême Basile, fils de Svatoslav, petit-fils de Igar et de la bienheureuse Olga, ayant reçu la sainte foi du Christ, j'ai obtenu à Constantinople comme premier

métropolitain de l'église de Kiev le prêtre Michel, lequel a baptisé toute la Russie. Ensuite, j'ai élevé un temple en l'honneur de la sainte Mère de Dieu et j'ai appliqué à ce même temple des dîmes perçues dans mon principat tout entier. "

Comment s'était opérée cette conversion ? Les raisons qui décidèrent Vladimir touchent à l'art. Il fut attiré vers le culte chrétien par la richesse de ses temples et la splendeur de ses cérémonies. En 987, les messagers qu'il avait envoyés " à la recherche de la vraie religion " entraient à Sainte-Sophie de Constantinople, et, pour traduire M. Grosvenor, " la resplendissante majesté du temple, les vénérables théories de prêtres revêtus de leurs somptueux ornements sacerdotaux, le chant céleste du chœur, le nuage montant de l'encens, le révérencieux silence d'une multitude agenouillée, tout ce mystère d'un rite inconnu remua jusqu'en ses profondeurs l'âme de ces rustiques enfants du Nord. Leur historien Karamsin le déclare : " Cette église leur semblait être la demeure du Dieu tout-puissant lui-même où il manifestait sa gloire dressée toute grande devant les yeux mortels. " A leur retour auprès du prince slave, ils lui racontèrent leur visite en ces termes : " Nous ne savions pas si nous n'étions pas déjà au ciel. En vérité, on ne peut trouver nulle part sur cette terre autant de richesse et de magnificence. Tout ce que nous pouvons penser, c'est que nous étions sûrement en présence de Dieu, et que toute la religion des autres contrées est là dépassée comme à l'infini. "

Vladimir accepta le récit, et mieux encore, la foi

nouvelle de ses envoyés ; La Russie devint une dépendance religieuse de Byzance ; des colonies de moines basiliens y introduisirent la théologie, la littérature et l'art de leur pays. L'art qui avait prêché si éloquemment la foi chrétienne grandit avec elle, et en 1037, le grand-prince Iaroslav fondait cette Sainte-Sophie de Kiev, un des plus remarquables monuments religieux de la Russie, remarquable en effet à l'extérieur par ce groupe de coupoles étagées qui prêtent à sa silhouette un aspect pittoresque et majestueux, à l'intérieur par sa distribution en sept nefs et collatéraux, par ses fresques et mosaïques aussi anciennes que l'église, et qui, au jugement de tous les interpètes " forment un des plus beaux ensembles de peintures du onzième siècle [12]. "

Les fresques de Saint-Georges de Ladoga, à 25 lieues de Saint-Pétersbourg, datant de l'an 1116, ne seraient pas, dit-on, moins remarquables, et c'est vers le même temps qu'un artiste russe tout à fait extraordinaire faisait parler de lui si fort qu'un écho de sa renommée est venu jusqu'à nous : il n'avait pas de mains et tenait son pinceau entre ses dents [13].

Le goût des beaux livres illustrés s'étend jusqu'aux contrées les plus lointaines de l'Orient. Les Arabes d'Asie, d'Afrique, d'Espagne, à qui Mahomet défendait cependant de représenter la visage humain, embellissent par la plume et le pinceau beaucoup d'exemplaires du Coran. Les Persans, non soumis à cette règle, ornent de vraies miniatures quelques-uns de leurs poèmes ; ils y prodiguent les figures fines, les fleurs, les oiseaux, les arabesques, les couleurs chatoyantes. On le voit,

l'influence byzantine se fait sentir même en dehors du christianisme.

A plus forte raison pénètre-t-elle partout où les chrétiens sont en nombre. Chez ceux de Baouït (Egypte), c'est, dans l'église, une véritable profusion d'images : le Christ triomphant, les mystères de la vie de Jésus, la Vierge-Mère, les apôtres, des personnages de l'Ancien Testament, et d'innombrables saints moines, saints cavaliers. Le rayonnement se prolonge en Palestine, à Bethléem et Jérusalem, en Grèce, à Athènes principalement ; au mont Athos, en Turquie ; dans le Caucase; à Koutaïs, en Serbie; à Trieste dans l'Autriche-Hongrie d'aujourd'hui ; dans la France méridionale, sur les îles de la Méditerranée, à Palerme, Monreale, Céfalu ; mais nulle part plus intense, plus fécond — on le sait déjà — qu'en Italie, du nord au sud, de Saint-Marc de Venise au fond de la Pouille et de la Calabre. Dès l'année 733, on comptait mille moines grecs d'Orient, réfugiés dans la seule province de Bari. D'après les données des écrivains byzantins, on peut évaluer à cinquante mille le nombre des orthodoxes, prêtres, moines et laïques qui s'étaient transportés de la Grèce dans la Calabre et dans la terre d'Otrante pour échapper à la persécution sous les deux règnes de Léon l'Isaurien. Dans la Calabre seule, on connaît les noms de quatre-vingt-dix-sept couvents de l'ordre de saint Basile qui se fondèrent au huitième siècle. A Rome, à la même époque, il n'y avait pas un quartier de la ville qui ne possedât une église ou une abbaye grecque, telles : Saint-Théodore, Saint-Hermès, Saint-Venance, Sainte-

Marie-in-Cosmedin, Saint-Georges-au-Vélabre, Saint-Césaire, Saint-Erasme, Saint-Chrysogone, Grotta-Ferrata, etc., etc. Avec eux, les moines avaient entraîné leurs *frères* les artistes, et sans doute eux tous, moyennant un peu d'art et de prière, — c'est souvent tout un — trouvaient à consoler leur exil dans cette Rome, " fleur de toute cité, première dame du monde. "

O fior d'ogni citta, donna del mondo.

---

1. *Un empereur byzantin au* XE *siècle*, p. 389. — 2. E.-A. GROSVENOR, *Constantinople*, 2 in-8, Boston, 1895, p. 311. — 3. CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE, dans la *Vie de Basile le Macédonien*. — 4. Cf. MARIN, *Les moines de C. P.*, 318-321 *passim*, et *Patr. Gr.*, t. LXXXIX, col. 963. — 5. S. NIL, *Epist.* lib. IV, epist. LXI. *P. L.*, t. LXXIX, col. 579. — 6. G. MILLET, *l'Art byzantin*, dans MICHEL, *Hist. de l'art*, 156-160. — 7. *L'art de bâtir chez les Byzantins*, in-4o , Paris, 1883, p. 162. — 8. *Les églises bysantines*, Paris, 1907, p. 38. — 9. DIEHL, *Etudes byzantines*, p. 77. — 10. KONDAKOFF, *Hist. de l'art byzantin* (traduction du russe), 2 in-4, Paris, 1891, *passim*. — 11. *Notes on Byzantine Art*, dans l'*American journal of Archæology*, t. X, 1895. p. 155. — 12. ASSEMANI, *Kalendaria Ecclesiæ universa*, t. V, p. 263 ; GROSVENOR, *Constantinople*, 2 in-8, t. II, p. 532 ; BAYET, *loc. cit.* ; etc. — 13. *Revue Archéologique*, VII, 337.

VI. Quatre siècles de progrès

1° *Période romane (1000-1200) et période gothique (1200-1400).*

Le " Siècle de fer ". — Les Papes et les Evêques. — Les Moines. — L'architecture : l'art roman ; transition ; l'art gothique. — La sculpture. — L'orfèvrerie. — L'enluminure. — La peinture. — Les vitraux. — Les tissus historiés. — L'art médiéval est essentiellement religieux.

Dans le désarroi général qui suivit la dissolution de l'empire carolingien aux neuvième et dixième siècles, il sembla que les arts comme les lettres avaient pour jamais déserté ce triste monde. En ces derniers temps—qui durent peut-être encore — où le " mot, " la " chasse au mot, " au mot à effet, était de mode et d'ailleurs un moyen de succès, un " mot " a fait fortune qui prétendait définir (*lisez :* vouer à tous les mépris) le dixième siècle, et nous avons depuis ce temps-là le " siècle de fer. " Pourquoi pas plutôt — car ce serait plus clair — " siècle de moines, " " siècle d'obscurantisme, " puisque dans la seule France, de l'an 950 à l'an 1000, cent douze monastères bien comptés furent

alors construits ou restaurés ? Si donc, il s'agit d'art, et notamment d'architecture, nous voyons déjà et nous verrons encore mieux un peu plus loin, que le mot n'est pas juste et devrait disparaître de la circulation au moins parmi les gens sérieux.

Le " Siècle de fer " serait plutôt, au moins pour ceux-là, un siècle de préparation, disons moins élégamment peut-être, mais aussi plus justement, un siècle de gestation, gestation douloureuse, il est vrai, mais qui annonçait du moins, qui promettait un fruit pour un prochain avenir. Les républiques italiennes acquièrent peu à peu assez de vigueur pour vouloir être libres ; avec le Pape à leur tête, elles engagent contre l'empire germanique une lutte sans merci, et à la fin, c'est-à-dire en 1183 (Paix de Constance), l'empire est forcé de les reconnaître, d'accepter, bon gré mal gré, leur autonomie. Et alors, il se trouve que, " avec la vie municipale, dans toutes les cités vieilles ou nouvelles, jonchées de fragments romains ou remplies d'importations orientales, le goût des arts s'est réveillé, apportant aux fondations religieuses ou laïques une activité toute juvénile, et l'exaltation pieuse allant de pair avec l'exaltation politique, toutes deux, d'ailleurs, suscitées, entretenues, développées par la Papauté. C'est l'architecture, l'art nécessaire, qui a reparu le premier ; la sculpture est venue ensuite ; la peinture après, et avec elle les autres arts, on pourrait dire " les arts d'agrément. "

Aussi bien, l'an mil, cette sombre année qui devait marquer la fin du monde, a passé sans tenir ses lugubres promesses ; l'humanité s'est sentie renaître et revivre ;

son premier sentiment a été un mouvement d'amour et de reconnaissance pour Dieu qui n'a pas voulu l'anéantir ; d'innombrables pèlerinages, précurseurs des Croisades, ont visité les Lieux Saints, le Tombeau du Christ ; la piété a cherché dans les belles choses faites pour Dieu, le moyen de s'affirmer, et bref, c'est maintenant, avec la renaissance du bien, la renaissance du beau, la *Renaissance de l'art*, et précisément, c'est le titre que nous avions d'abord donné au présent article, que nous aurions maintenu, s'il n'avait été accaparé on ne sait trop pourquoi, par une autre période postérieure. Nous reviendrons tantôt à cette question.

L'indépendance chèrement conquise, la tranquillité retrouvée après la terreur, la piété libre de se traduire en grandes œuvres, n'expliquent cependant pas seules le progrès dont nous parlons.

Les papes et les évêques. Nous avons nommé tout à l'heure la Papauté, et c'est elle, comme toujours — nous venons de l'insinuer — qui a pris la tête du mouvement. Silvestre II (999-1003), né en Aquitaine, Gerbert dans le siècle, aimait l'art oratoire, la musique, la poésie, tout le beau, tous les arts, tout ce qui s'apprenait chez les Bénédictins de Saint-Géraud d'Aurillac où il était vite devenu le savant le plus renommé de son temps, "l'homme qui, à son gré, faisait et défaisait les rois." — Grégoire VII (1073-1085), Hildebrand, avait le génie qui conçoit les vastes desseins, et l'énergie qui en poursuit l'exécution. — Et voici quelques données plus précises : Pascal II (1099-

1118) fait exécuter par Piero di Lino les fresques des Quatre-Saints-Couronnés, à Rome. — Le pontificat d'Innocent III (1198-1216) ouvre une ère de splendeur, ce treizième siècle dont on a dit, avec preuves à l'appui, qu'il était "le plus grand des siècles [1]," parce qu'il fut le siècle de tous les progrès dans l'ordre scientifique, littéraire, artistique, moral, matériel, économique, le siècle de saint Thomas et de saint Louis. C'est alors surtout le plein épanouissement de la vie chrétienne, et si le grand pape n'en vit pas tous les fruits, il en sema du moins presque tous les germes. C'est sous son règne que la vie monastique prit avec saint François et saint Dominique, un élan tout à fait nouveau ; que se formèrent les architectes qui devaient, au lendemain de sa mort, concevoir le plan des grandes cathédrales gothiques, les sculpteurs et les peintres qui devaient bientôt décorer ces splendides édifices. — Après lui, un Franciscain, devenu pape sous le nom de Nicolas IV (1288-1292), fait venir à Rome un mosaïste éminent, un franciscain lui aussi, Jacopo de Turrita, et lui commande pour Sainte-Marie-Majeure une image du Christ aux proportions grandioses. — Boniface VIII (1294-1303) confie aux beaux-arts l'apothéose de son pontificat. Il active si bien les travaux de la cathédrale d'Orvieto que, commencée en 1290, elle peut être livrée au culte dès 1309. Il prend sous sa protection Giotto en l'appelant à Rome pour décorer la tribune de Saint-Pierre ; Cavallini, en lui demandant des fresques pour Sainte-Marie-du-Transtévère et Saint-Georges-au-Vélabre. Les fresques du Transtévère, mises au jour lors

des fouilles exécutées par le cardinal de ce titre, Mgr Rampolla, offrent encore des restes d'un *Jugement dernier*, qui serait, dit-on, " une des plus nobles choses de l'art italien, " et les fervents du classicisme y admirent une figure du Christ " d'une majesté tout olympienne. " L'expression, pour eux, étant la plus élogieuse et l'intention sans doute excellente, nous ne discutons pas. Le même pontife s'intéresse à la construction de Sainte-Marie-sur-Minerve, commencée en 1280 par fra Sisto et fra Ristoro, et dans une bulle du 26 janvier 1295, il assigne aux Frères-Prêcheurs la somme nécessaire " pour mener à bonne fin, comme il dit lui-même, ce travail somptueux. " Son trésor, le trésor pontifical se compose de pièces d'orfèvreries, de vases sacrés, d'objets précieux, d'œuvres d'art de toute sorte, et M. Emile Molinier en a publié la liste dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes* (1882-84).

En Avignon, les papes (1316-1376) marquent leur présence par des œuvres majestueuses : leur propre palais, une des merveilles du quatorzième siècle, le château de Sorgues, deux chapelles de Notre-Dame-des-Doms refaites en 1322, églises décorées de fresques, tombeaux dignes des pontifes. Clément VI s'entoure d'une pléiade de peintres, provençaux, français, allemands, anglais, surtout de peintres italiens, et parmi ces derniers, comment ne pas nommer au moins Simone di Martino ou Memmi (1285-1344), ce Siennois venu en Avignon pour décorer le palais des Papes, et qui eut la fortune d'obtenir deux sonnets de Pétrarque, sans compter celle de peindre Madame Laure ? Le Pontife

doit avoir quelque prédilection pour Pétrarque lui-même, puisqu'il le charge en 1343, quoique simple minoré, d'une ambassade solennelle à Naples ; le nomme en 1346 protonotaire et secrétaire apostolique, puis chanoine de Parme ; en 1348, archidiacre de la même église et, en 1349, chanoine de Padoue. Il est vrai que " le chantre de Laure, " comme on l'appelle, n'était pas seulement un grand poète, un poète merveilleux pour son temps ; il était excellent chrétien, quoi qu'on en ait dit ou pensé ; plus que cela, si nous en croyons des documents nouveaux publiés par M. Mézières, c'était presque un saint homme, pour qui " les pratiques d'une piété scrupuleuse étaient habituelles et tenaient une place régulière dans sa vie. " Benozzo Gozzoli mettait au médaillon du poète cette exergue : *Petrarca, omnium virtutum monarca.*

Le ralentissement artistique signalé par quelques-uns, quand ils traitent de l'exil d'Avignon, tiendrait peut-être à d'autres causes que " l'apathie des pontifes. " De la peste de 1349 on sait ce que dit un ancien chroniqueur : " De cent ne demeuraient que neuf, " c'est-à-dire que la peste noire emporta en dix-huit mois vingt-cinq millions de victimes, et que les conséquences de cette épouvantable calamité furent immenses : le grand schisme, Crécy, Poitiers, les ravages et les catastrophes de la Guerre de cent ans, mille petites tyrannies, tout ce qu'on a si bien appelé " une déchirure des temps ", comme pour mieux marquer la fin du moyen âge.

Nous avons écrit : " Les Papes et les Evêques."

L'attitude de l'épiscopat vis-à-vis des beaux-arts pendant cette longue période présentement à l'étude, peut se résumer dans ce décret du concile d'Arras (onzième siècle), lequel se prononçait en faveur des peintures, attendu que *illitterati, quod pars Scripturam non possunt intueri, hoc per quædam picturæ lineamenta contemplantur* (les illettrés, ne pouvant, la plupart, étudier l'Ecriture sainte, la contemplent dans les œuvres de la peinture).

Au reste, si l'on songe seulement aux cathédrales, c'est-à-dire à tout ce déploiement artistique dont nous parlerons tantôt, on verra déjà quel rôle ont joué les évêques de moyen âge dans le développement de l'esthétique chrétienne.

Les ordres monastiques. Jules Gailhabaud, le fondateur de la *Revue archéologique*, écrivait en 1858 : " Personne n'ignore que, jusques et y compris toute une partie du treizième siècle, les travaux d'art furent presque exclusivement exécutés par les prêtres et les moines [1]. "

Albert Lenoir avait dit dans le même sens deux ans auparavant : " Saint Benoît établit dans sa règle que l'architecture, la peinture, la mosaïque, la sculpture et toutes les branches de l'art seraient étudiées et enseignées dans les monastères ; aussi, le premier soin des abbés, des prieurs, des doyens, était-il de tracer le plan des églises et des constructions secondaires des communautés qu'ils étaient appelés à diriger. Il s'ensuivit que, dès les premiers siècles chrétiens jusqu'aux douzième et treizième siècles, l'architecture, science

réputée sainte et sacrée, n'était pratiquée que par les religieux[2]. "

Plus récemment, M. Edouard Corroyer affirmait à son tour que " si les grandes cathédrales des douzième et treizième siècles ne furent pas l'œuvre des moines, les architectes laïques qui les construisirent étaient les disciples de ces religieux, moines-architectes[3]. "

M. de Lasteyrie, dans un ouvrage récent, proteste quelque peu, du moins semble-t-il, contre cette théorie de moines-architectes, de moines-artistes. Pour lui, *fecit*, *ædificavit*, voudraient dire : *fieri fecit*, *ædificari fecit* (" a fait faire, " " a fait construire "). C'est possible en bien des cas, et c'est certain presque toujours, s'il ne s'agit que de tailler des pierres, de les placer, de les cimenter, — ce qui n'est pas de l'art proprement dit,— mais s'il s'agit de dessiner des plans d'architecture, de fournir la maquette d'une statue, de peindre un tableau, les " exceptions " que M. de Lasteyrie dit être si rares, deviennent au contraire fort nombreuses.

Citons quelques exemples sans avoir cependant fait sur ce sujet beaucoup de recherches : Saint Martin lui-même préside à la construction des monastères de Ligugé et de Marmoutiers — et qui sait s'il ne manie pas en même temps la truelle ou le marteau ? — Saint Germain d'Auxerre dirige les travaux de l'abbaye de Saint-Vincent, depuis Saint-Germain-des-Prés (Paris). — Un moine de Fontenelles, saint Wandrille, fait de même pour le sanctuaire fondé par Charlemagne à Aix-la-Chapelle vers la fin du huitième siècle. — Un religieux de l'abbaye de Fulda, Brunn ou Candidus,

était habile dans la peinture. — Un Bénédictin de Saint-Gall, Tutilon, était à la fois peintre et poète. — Les peintures murales de Sant'Elia, près de Civita-Castellana (Italie), attribuées au dixième siècle, sont signées, la plupart, *Frater Johannes* et *Frater Stephanus*. — Un moine-prêtre du onzième siècle ou à peu près, — on n'est pas fixé sur cette date — Théophile, auteur du *Diversarum artium schedula*, un ouvrage de quatre-vingts chapitres qui traite professionnellement et minutieusement de la peinture — même de la peinture à l'huile, prétendue invention des Van Eyck ; — qui traite aussi de la verrerie, du travail des métaux, etc., était lui-même un peintre, un verrier, un orfèvre, et, s'il vous plaît, un facteur d'orgues. — C'est un moine-architecte, Gauzon, qui entreprend, en 1089, la reconstruction de Cluny, et cela sur des plans si vastes que la nouvelle église de l'abbaye passait pour le plus grand de tous les sanctuaires monastiques de l'Occident. — C'est un ancien chartreux, saint Hugues, évêque de Lincoln, Français de naissance et initié aux arts pendant son séjour en Normandie, qui se sent capable de construire une belle grande cathédrale gothique dans son pays d'adoption. — Hervée, soixantième évêque de Troyes (1206-1223), très probablement un ancien moine, car ce sont les couvents qui pourvoyaient d'ordinaire aux évêchés, dresse les plans de sa cathédrale et préside aux premières constructions. — Pour la glorieuse cathédrale de Cologne, le vrai maître-d'œuvre aurait été, presque certainement, selon M. Ruhl [5], le glorieux Albert le Grand († 1280).

A Florence, assure le R. P. Mortier, " Santa-Maria-Novella est une œuvre exclusivement dominicaine. Fra Sisto et fra Ristotro en conçurent le plan, en tracèrent les lignes, en posèrent les fondations. Tel ils en fixèrent le dessin, tel le réalisèrent Fra Pasquale dell' Ancina qui dirigea les travaux dès leur départ pour Rome, jusqu'en 1284 ; Fra Rainerio Gualterotti qui lui succéda jusqu'en 1317, et Fra Jacobo Passavanti qui eut le bonheur de la contempler dans toute sa beauté. Nul architecte séculier n'a touché ses pierres... C'est là, sous ses voûtes fuyantes vers le ciel, dans l'ampleur de ses nefs où rien ne distrait le regard par un éclat d'emprunt, qu'on peut apprécier en toute son austère et majestueuse simplicité l'idée architecturale de l'ordre des Prêcheurs. " — Recueillons aussi cette note perdue au bas de la page : " Au quinzième siècle on fit un livre intitulé : *De pulchritudine Sanctæ Mariæ Novellæ*. Il est cité par Savonarole[6]. "

Sur la " beauté " d'une autre église dominicaine, celle-là à Toulouse où elle subsiste encore, M. Louis Gillet a écrit une demi-page qui vaut tout un livre et qu'on nous permettra de recueillir en passant. Pour lui, les Frères-Prêcheurs ont été " les architectes les plus originaux de leur temps. Ils avaient, dit-il, des églises à quatre nefs comme à Strasbourg, et surtout un type à deux nefs, qu'ils avaient inauguré au " Grand Couvent " de Paris, et dont quelques spécimens se sont conservés jusqu'à nous, aux Jacobins de Constance, d'Agen et de Toulouse. Les " Jacobins de Toulouse " sont un des purs joyaux de la France. C'est un long

vaisseau divisé dans le sens de la longueur par une file de sept colonnes qui reçoivent les nervures d'une double voûte de briques. *Sapientia ædificavit sibi domum : excidit columnas septem* (La sagesse a bâti sa maison ; elle a taillé ses sept colonnes). Division inédite, d'une grâce incomparable. Le chœur, où les deux voûtes se confondent en une seule, et où quatre arceaux retombent sur un pilier central ou rejaillissent en gerbe comme un bouquet de palmes, — ce chœur est une trouvaille dont les yeux ne se lassent pas[7]. »

Écoles monastiques. — A défaut d'artistes et pour l'instant d'architectes, les monastères, la plupart du moins, avaient, sinon des écoles, du moins des ateliers où il s'en forma par centaines. Un exemple : Hugues de Moutier-en-Der, qui exécuta des travaux importants à Châlons-sur-Marne, avait étudié dans les écoles bénédictines du dixième siècle. L'une d'elles, celle du Mont-Cassin, était dès lors célèbre et devait au onzième-douzième siècle, étendre son influence jusqu'à Cluny.

A cette époque, en tout cas, les Bénédictins, les Clunisiens surtout, étaient à l'apogée de leur grandeur. Sous le gouvernement de saint Hugues († 1109), cette vaste hiérarchie dont Cluny était le centre comptait plus de deux mille monastères répartis dans toutes les provinces de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne, à quoi il faut encore joindre 314 églises-collégiales ou monastères en rapport avec ce même centre d'activité. Pierre le Vénérable, élu abbé en 1112, put réunir chez lui un chapitre général

qui comptait deux cents prieurs et plus de douze cents autres religieux. De cette puissante métropole, une vie intense rayonnait, avec les professeurs qu'elle fournissait à toutes les écoles cathédrales ; la philosophie, les mathématiques, la musique, la sculpture, la peinture étaient en honneur, et nous continuerons de croire avec Viollet-le-Duc que l'architecture romane, ce magnifique prélude à l'architecture gothique, est née dans ces cloîtres. Il est bien difficile d'expliquer autrement pareille unité des formes au milieu d'un si vigoureux développement architectural, les constructions romanes et gothiques, nationales pour chaque région et d'un caractère agréablement varié, n'étant manifestement que des modifications d'un même type, non le résultat d'une évolution de types divers. Si les Clunisiens n'étaient pas eux-mêmes architectes, il faut cependant reconnaître que nombre de leurs abbatiales dépassaient nombre de cathédrales en majesté ; que le style gothique était constitué de toutes pièces quand il sortit de leurs mains, et qu'ils en ont, par exemple, incarné le type achevé dans l'abbatiale de Saint-Denis. Enfin, si ce n'est pas une redite inutile, nous continuerons de croire que tous ces hommes de génie : Robert de Luzarches, Pierre de Montereau, Libergier, Jean de Chelles et tant d'autres, tous ces " fous sublimes, " comme les appelait Vauban, qui ont élevé à la gloire de Dieu et de Notre-Dame les plus beaux édifices dont s'honorent la France et l'Europe, étaient des artistes formés dans les cloîtres ou du moins à côté des cloîtres, sous la direction des évêques et des moines.

Oh ! comme il nous plairait de développer un peu plus ce grand et beau sujet ! Il y a des auteurs canadiens qui se lisent (les heureux ! !), et c'est bien, semble-t-il, de cette splendide architecture chrétienne que Mademoiselle Marguerite Taschereau dit dans ses *Etudes :* " L'architecture est en réalité la " symphonie " des arts plastiques. " Et encore : " L'architecte est le plus complet de tous les artistes. Le musicien, le peintre, le sculpteur peuvent être plus parfaits dans leur art, mais ce sera toujours dans un art moins parfait, car en architecture tous les arts doivent se fondre dans un idéal d'unité qui est le plus difficile à obtenir, parce que le plus artistique. " (p. 71-2).

Un des arts que l'architecture appelle, qui " se fond en elle dans un idéal d'unité," c'est d'abord la sculpture, et nous disons " d'abord, " parce que, en fait partout et toujours, la sculpture a précédé la peinture et toutes autres manifestations esthétiques. Or, ce sont bien encore les Clunisiens, en attendant les Franciscains et les Frères-Prêcheurs, qui ont été en Europe les vrais missionnaires de la sculpture, après l'avoir ressuscitée, vers le onzième siècle, dans la France méridionale. De fait, il n'y a pas en Europe, nous assure-t-on, d'ensemble plus ancien que les chapiteaux et bas-reliefs du cloître de Moissac, achevé en 1100. Les chapiteaux les plus archaïques du cloître de la Daurade, à Toulouse, sont trop apparentés à ceux de Moissac, pour n'être pas du même temps, et ces deux cloîtres — a-t-on besoin de le dire ? — étaient deux prieurés clunisiens. Lisez à ce sujet et sur les motifs que cette imagerie

de pierre offrait à la méditation en même temps qu'à l'admiration du peuple chrétien, ce qu'en écrivait M. Emile Male, voici un an, dans la *Revue des Jeunes* (10 janvier 1922).

Nous nous hâtons, et ne dirons rien, du moins ici, de l'enluminure des manuscrits, ou de la miniature, une des principales fonctions — on dirait aussi bien une des principales observances monastiques d'autrefois. Mais en passant, combien d'artistes parmi ces moines, tous trop modestes, tous inconnus, du moins, les anciens, qui faisaient de l'art pour obéir et sans le savoir ! qui préparaient aussi sans le savoir des motifs, même des modèles, des originaux, pourrait-on dire, à la peinture, à la grande peinture des âges suivants, car, en effet, combien de tableaux célèbres ne sont que des calques, des copies, des agrandissements au carreau de miniatures maintenant oubliées ou perdues !

Et à mesure que nous avançons, l'art, le goût du Beau, va grandissant, grâce encore à d'autres influences également monastiques. Dans un livre qui est vite devenu classique, *Saint François d'Assise et les Origines de la Renaissance en Italie* [8], le Dr H. Thode a développé une vue nouvelle et imposante, à savoir : que la Renaissance des Arts, limitée d'abord au siècle de Léon X (1475-1521), puis reculée à Masaccio, est en réalité un mouvement homogène, un phénomène continu qui commence au treizième siècle (au onzième, nous sommes-nous permis de dire ailleurs), se poursuit au quatorzième avec Giottoet ses disciples, pour s'achever, deux siècles

plus tard, dans les œuvres de l'âge d'or : ensemble magnifique où l'on a bien le droit de distinguer des époques, mais dont on ne saurait méconnaître le puissant enchaînement et l'harmonie majestueuse.

On sait d'où partait ce mouvement. Renan, dans un article célèbre [9], a écrit de saint François d'Assise, en passant, cette phrase maintenant citée partout : " Ce mendiant est le père de l'art italien, " et tout le livre de M. Thode n'est que le commentaire de ce mot hardi, de " cette métaphore, " si l'on veut. Saint François est le " père de l'art italien, " pense de même M. Abel Fabre, " non pas seulement parce qu'il a offert à l'artiste un thème neuf, où il était forcé d'innover, mais parce qu'il a rajeuni l'imagination chrétienne en faisant revivre devant elle l'ancienne idylle palestinienne, et parce qu'il a ouvert les yeux de ses contemporains sur les beautés de la nature en les chantant lui-même dans des vers inspirés, comme un troubadour descendu du ciel [10]. "

A Saint François, il faudrait cependant associer saint Dominique, et c'est fait maintenant, c'est-à-dire depuis les deux magnifiques ouvrages de M. Emile Male sur l'*Art religieux du moyen âge ;* c'est refait depuis l'*Histoire artistique des Ordres Mendiants* publiée en 1912 par M. Louis Gillet. Et de fait, Franciscains et Dominicains, dès leur naissance, se montrèrent également résolus à se servir des arts comme moyen d'enseignement et de moralisation. Les Franciscains, en demandant aux peintres des scènes émouvantes et familières ; les

Dominicains en leur imposant des compositions encyclopédiques et savantes les aidèrent puissamment à briser un formalisme vieilli qui ne suffisait plus aux nouvelles ardeurs des âmes. M. Male s'est souvenu à propos de ces grands ouvrages qu'élabora le treizième siècle : les *Sommes*, les *Images du monde*, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, les *Miroirs*, surtout le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, et c'est en suivant ces deux derniers ouvrages qu'il a lui-même tracé le plan de son livre. Un de ses meilleurs chapitres est de fait intitulé : *Les Saints et la Légende dorée*, soixante pages qui peuvent remplacer avantageusement beaucoup de traités d'iconographie où l'on se perd dans le détail.

A cet hommage d'un éminent critique d'art, il nous plaît infiniment d'ajouter ces quelques lignes d'un historien non moins gracieux, M. Jean Guiraud : " *La Légende dorée* est la quintessence de l'esprit évangélique, le manuel accompli, le bréviaire du génie chrétien... Pendant trois siècles, peintres, sculpteurs, ne firent qu'en illustrer les pages, toutes les pages, et ainsi ceux qui ne pouvaient la lire, la voyaient. Ce moine mendiant (Jacques de Voragine) fut l'Homère du monde chrétien. Pour l'art, les conséquences s'énoncent d'elles-mêmes : c'est tout un contingent de biographies nouvelles qui entrent en scène avec leurs incidents, leurs épisodes, leur foule, leur décor, en un mot leur immense apport de vie, de pittoresque, de couleur et de vérité. " Un peu plus haut, l'aimable auteur avait remarqué avec attendrissement, ce semble, ces assemblées de person-

nages célestes rangés aux pieds de la Madone sous quelque beau portique, ou devant quelque noble jardin du Paradis[11]. " La *Légende dorée* est pleine de ces pieux et gracieux tableaux.

Notons encore ce que M. Georges Goyau vient d'écrire dans son *Histoire religieuse de la France*, à propos des sculpteurs des treizième et quatorzième siècles : " Les encyclopédies théoriques du Prêcheur Jean de Beauvais, les livres écrits par Albert le Grand, par saint Bonaventure, à la gloire de Marie, trouvaient dans ces artistes leurs traducteurs populaires. Sculptant sous le controle de la Mère Eglise, de grandes pages de théologie, ils étaient à leur façon des docteurs — docteurs enseignés par l'Eglise enseignante ; et leur langue si originale, interprète de la révélation faite par Dieu à la communauté humaine, devenait une langue commune, par laquelle Dieu parlait à toutes les âmes priantes dans les plus belles églises de toute la chrétienté. " (p. 259)

D'ailleurs en recommandant, en inspirant, en cultivant eux-mêmes les beaux-arts, les Prêcheurs n'avaient pas à chercher en dehors de chez eux une théorie de l'esthétique. Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin la leur fournissaient abondamment, et disons-le de suite, depuis ces permiers maîtres, au moins vingt de leurs disciples ont écrit des choses artistiques. Dans la *Divine Comédie*, Dante lui-même se réclame des idées de saint Thomas sur le Beau et sur l'Art. Et ce goût des belles choses n'a pas été particulier aux dominicains d'Italie. A Cologne, après Albert le Grand, l'Ordre des Prêcheurs produisait toute une lignée de grands mys-

tiques : Maître Eckhardt, Johann Tauler, Heinrich Suzo, etc. Or, c'est bien Henri Suzo qui recommandait de s'entourer de bons tableaux, " afin d'élever plus facilement son âme à Dieu, " et il semble bien qu'ils étaient guidés par ses tendres rêveries les peintres colonais qui se plaisaient à représenter le beauté des pourpris célestes, et le *Verger du Paradis* tout parfumé de fleurs éternelles, où la Vierge préside sa " Cour d'amour ! "

* * *

L'Architecture. 1° **L'art roman.** Un moine bénédictin qui vivait à Cluny dans la première moitié du onzième siècle, Raoul Glaber, nous donne ce renseignement précieux : " Comme la troisième année de l'an 1000 était sur le point de commencer, on se mit, par toute la terre, particulièrement en Italie et dans les Gaules, à renouveler les vaisseaux des églises quoique la plupart fussent assez somptueusement établis pour se passer d'une telle opération. Mais chaque nation chrétienne rivalisait à qui aurait le temple le plus remarquable. On eût dit que le monde se secouait pour dépouiller sa vieillesse et revêtir une éclatante robe d'églises. Enfin presque tous les édifices religieux : cathédrales, monastères, chapelles de villages, furent convertis en quelque chose de mieux. "

Fort à propos, Jules Quicherat (*Mélanges d'archéologie*) fait ici cette réflexion : " Quand Raoul Glaber nous dit que des monuments déjà dignes d'approbation étaient jetés par terre pour faire place à d'autres monu-

ments plus louables, il donne à entendre que la génération de l'an 1000 possédait le moyen de faire mieux ou pour le moins autrement que les générations précédentes. Il constate donc un progrès de l 'art. "

Le progrès consistait, entre autres choses, à couvrir les églises de voûtes en pierre au lieu de voûtes en bois, comme c'était l'usage jusque là. Les chroniques de la fin du dixième siècle sont remplies du récit des désastres où s'anéantissaient en quelques heures les plus beaux monuments. Le nombre et la gravité de ces incendies qui coûtèrent parfois la vie à des centaines de fidèles, inspira l'idée de les prévenir par le moyen que nous venons d'indiquer. Ce fut l'origine de l'art roman.

Les dernières années du dixième siècle virent bâtir ou restaurer, entre autres : les églises de Saint-Pierre de Melun, de Saint-Riquier, de Fécamp, de Saint-Ouen de Rouen, de l'Ile-Barbe. Personnellement, le roi Robert le Pieux fonda ou releva de nombreuses églises. On peut citer, pour ne parler que de celles qui n'ont pas totalement disparu : Saint-Benoît-sur-Loire, Notre-Dame d'Etampes, Notre-Dame de Melun, l'église de Poissy, Saint-Aignan d'Orléans, Saint-Germain-des-Prés. Ce mouvement de ferveur religieuse et artistique devait se continuer pendant tout le onzième siècle ; il arrivera à son apogée au douzième siècle, sous Louis VII et Philippe-Auguste, après avoir couvert la France d'un nombre incalculable d'édifices dont chacun marque un progrès sur les précédents. Notons en particulier : Saint-Pierre-de-la-Couture au Mans ; les abbayes de Caen, de Cérisy-la-Forêt, de Lessay, en Normandie ; Saint-Maurice d'Angers ; Notre-Dame et Saint-Hilaire de Poitiers ; Saint-Trophime d'Arles ; Saint-Paul-d'Issoire, le cloître de Moissac, en Guyenne ; les églises de Conques, de Vézelay, de Saint-Eutrope à Saintes, de Saint-

Georges à Boscherville ; la cathédrale de Mayence ; les dômes de Worms, de Spire, de Tournay. Notons surtout, Saint-Sernin, la basilique sacrosainte de Toulouse, comme l'affirme cette inscription de l'abside :

Non est in toto sanctior orbe locus.

On n'a pas dû oublier la vigoureuse sortie de saint Bernard contre la richesse fabuleuse, le luxe insensé — il disait " inepte " — des églises et des cloîtres de son temps. Quel que soit le ton ou la teneure de cette lettre, n'est-elle pas un éloquent témoignage en faveur de l'art vraiment somptueux qui régnait à son époque ? " Des églises d'une hauteur, d'une longueur et d'une largeur extraordinaires — le saint dit : " à perte de vue, " " démesurées, " " exagérées ; " de splendides ornements, de riches peintures, des " reliquaires tout couverts d'or ; " " des couronnes ou plutôt de grandes roues garnies de lumières, étincelantes de pierres précieuses ; " " en guise de candélabres, des arbres gigantesques, d'airain massif, ciselés avec un art infini, où les cierges jettent moins d'éclat que les pierreries ;" des murailles resplendissantes dont les pierres sont revêtues d'or ; des images de Saints sculptées jusque sur le pavé ; partout de vives et belles couleurs, des dessins d'une correction parfaite ! Et Bernard de Claivaux s'y connaissait peut-être.

Que manquait-il donc à ces églises du douzième siècle — du douzième siècle à peine commençant puisque saint Bernard écrivait ce qu'on vient de lire vers 1125 ? Nous qui n'avons pas les mêmes raisons que lui d'adresser des reproches aux moines Clunisiens, parce que nous

considérons pour le moment les choses sous un tout autre jour, nous saluons de loin cette superbe église que Pierre le Vénérable avait bâtie à Cluny même, " la plus belle et de beaucoup de toute la Bourgogne avec les peintures qui la décoraient, toute la vie du Christ et ses miracles merveilleusement représentés par la peinture [12] ; " un monument grandiose dont Saint-Pierre de Rome a seul surpassé dans la suite les proportions colossales [13].

2° **Transition à l'art gothique.** Nous l'avons déjà dit plus haut, c'est en France, sous les auspices du grand ordre bénédictin, que s'est formé définitivement, après plusieurs siècles d'études et d'essais, le premier style chrétien, ce style roman sans précédent, sans aucun modèle ni chez les Grecs, ni chez les Romains, ni en Orient, ni en Occident ; glorieux précurseur de l'architecture ogivale ou gothique, celle-ci un des plus beaux systêmes qui aient été conçus — également en France, — peut-être le plus divers, le plus complet et le plus riche de tous ; le plus logique aussi parce que, fait pour des hommes, il prend comme échelle ou module de ses proportions, l'échelle ou la taille humaine ordinaire, non celle des géants fabuleux, pour qui, par exemple, les portes de la Madeleine ou du Panthéon n'eussent pas été trop hautes; parce que, surtout, voulant produire un effet ou une impression de grandeur, il y réussit toujours tandis que les églises de style grec obtiennent un résultat contraire. N'est-il pas vrai que Saint-Pierre de Rome paraît tout petit — et vraiment

était-ce voulu des architectes ? tandis que Reims, Amiens, Notre-Dame de Paris, beaucoup moins vastes, paraissent immenses.

Le passage du style roman au style gothique ne fut pas une révolution violente, mais une évolution naturellement ménagée, et cela par une succession de remarquables édifices. Les uns, comme Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, appartiennent au roman *fleuri* ; les autres présentent un heureux mélange de roman et de gothique, par exemple : les cathédrales de Châlons-sur-Marne et de Mayence, la métropole de Saint-Remy, à Reims, l'église abbatiale de Jumièges. C'est le gothique rudimentaire, et il se montre encore à Morienval, à Saint-Etienne de Beauvais, à Cambronne, à Noël-Saint-Martin ; il apparaît à l'état transitoire au chœur de Saint-Martin-des-Champs à Paris, à Saint-Pierre de Montmartre, aux abbayes de Saint-Germer et de Saint-Martin-des-Champs à Etampes ; il brille dans son intégrité à l'abbatiale de Saint-Denis et bientôt dans les cathédrales de Sens et de Senlis ; enfin il resplendit dans ces merveilles que sont les cathédrales du treizième et du quatorzième siècle.

3° **L'Architecture gothique.** Quand Voltaire, dans son *Histoire du siècle de Louis XIV*, énumère les monuments de la ville de Paris, il a soin d'ignorer Notre-Dame. Heureusement, depuis lors, le monde a marché, l'intelligence aussi, et même ce qui reste de ses disciples, s'il en reste, n'en est plus là. Il s'en est trouvé parmi eux pour entreprendre, non seulement l'étude

sérieuse, mais la monographie de cette cathédrale, et même s'ils ne l'ont pas comprise, ne pouvant pas en effet et pour cause la comprendre, tenons compte de cette justice tardive comme d'une revanche sur les dédains du passé, ceux de Voltaire et de son siècle, ceux aussi, par surcroît, de tout ce dix-septième siècle qui comparait, on s'en souvient, les cathédrales gothiques à de mauvais sermons.

Ce n'est pas le lieu, et il serait du reste trop dangereux d'entreprendre une classification chronologique des cent cinquante cathédrales de France, — pour commencer par elles — car les auteurs confondent souvent leurs dates de fondation avec celles de leur réelle construction. Cependant mentionnons encore à tout risque, pour les douzième et treizième siècles : Notre-Dame de Paris, Chartres, Bourges, Coutances, l'église de Laon (procédant de Noyon et du transept sud de Soissons), " la merveille du Mont Saint-Michel ; " pour le treizième siècle : Amiens, Reims, la Sainte-Chapelle de Paris, Strasbourg, Le Mans, Dol en Bretagne ; pour les treizième et quatorzième siècles : Bayonne, Limoges, Rodez, Bordeaux, Lyon, Toul, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Etienne de Metz ; pour les quatorzième et quinzième siècles : Albi, Orléans, Nantes, Saint-Riquier, Corbie, Notre-Dame de Cléry, Saint-Wulfran d'Abbeville, le chœur du Mont Saint-Michel, etc.

Et que de splendides pages ces splendides choses ont fait écrire ! C'est souvent du lyrisme, de l'enthousiasme, de la pure poésie. Hippolyte Taine a visité les églises de Rome, et

" Que de fois, s'écrie-t-il, par contraste, j'ai pensé à nos églises gothiques : Reims, Chartres, Paris, Strasbourg surtout ! J'avais revu Strasbourg trois mois auparavant,

et j'avais passé un après-midi seul dans son énorme vaisseau noyé d'ombre. Un jour étrange, une sorte de pourpre ténébreuse et mouvante, mouvait dans la noirceur insondable... Comme ces barbares du moyen âge ont senti le contraste des jours et des ombres ! Que de Rembrandt il y a eu parmi les maçons qui ont préparé ces ondoiements mystérieux des ténèbres et des lueurs ! Comme il est vrai de dire que l'art n'est qu'expression ; qu'il s'agit avant tout d'avoir une âme ; qu'un temple n'est pas un amas de pierres ou une combinaison de formes, mais d'abord et uniquement une religion qui parle ! Cette cathédrale parlait tout entière aux yeux, dès le premier regard, au premier venu, à un pauvre bûcheron des Vosges ou de la Forêt-Noire..."

et ainsi de suite. Retrouvez le *Voyage en Italie*, et relisez toute cette page.

Relisez aussi à propos de n'importe quelle autre Notre-Dame, cette magnifique description où Viollet-le-Duc nous montre après les innombrables décorations tenant aux monuments, " les tapisseries et les voiles qui entourent les sanctuaires, les jubés enrichis de fines sculptures, les peintures légendaires des chapelles, les autels de marbre, de bronze ou de vermeil, les stalles, les châsses, les grilles admirablement travaillées, les lampes d'argent et les couronnes de lumières suspendues aux voûtes, les armoires peintes ou revêtues de lames d'or renfermant les trésors, les statues en métal ou en cire, les tombeaux, les clôtures de chœur couvertes de bas-reliefs, les figures adossées aux piliers, " et après cela vous aurez à peine une idée de ce que pouvait être cette cathédrale du treizième siècle, un jour de grande cérémonie, lorsque les cloches de ses sept tours se mettaient

en branle, lorsqu'un roi y était reçu par l'évêque et le chapitre, suivant l'usage, aussitôt son arrivée dans une ville[14]. "

Lamennais, de son côté, a éloquemment expliqué la profonde signification de " ces voûtes élevées qui s'arrondissent comme celle des cieux, exprimant par leurs fortes ombres et la tristesse des demi-jours, la défaillance de l'univers obscurci depuis sa chute ; " de " ce mouvement d'ascension de chaque partie du temple, symbolisant l'aspiration éternelle de la créature vers Dieu, son principe et son terme ; " de " ces arcs croisés offrant l'image de l'instrument du salut éternel[15]. "

Mais il y a plus. Il est prouvé depuis la lumineuse démonstration de M. Emile Male sur ce point que le poétique symbolisme des cathédrales a été réglé par l'autorité ecclésiastique. L'Eglise n'abandonna à la fantaisie des artistes que les parties de pure décoration. Le reste ne fut que la reproduction par l'architecture, la sculpture, la peinture ou la verrière, du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais. La cathédrale fut ainsi pour le peuple une Bible de pierre où il vint admirer les merveilles de la nature et de la science, étudier ses devoirs, parcourir l'histoire de l'humanité depuis la création, cette histoire ayant pour centre, comme l'humanité elle-même, l'incarnation du Fils de Dieu, et sa mort sur la Croix pour le salut des hommes. C'est pourquoi, sans doute, ce que le même cher auteur disait de Notre-Dame d'Amiens en particulier, il aurait pu le dire de toutes les autres cathédrales à peu près : " Il est im-

possible d'entrer dans cette grande nef sans se sentir purifié. L'église, par sa seule beauté, agit, en quelque sorte, comme un sacrement. "

En Espagne, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, partout, les cathédrales des treizième, quatorzième et quinzième siècles donnent des enseignements pareils, mais comment entreprendre, ici, même une simple nomenclature ? Si nombreux sont partout les monuments ! Songez que la Suède seule possédait au treizième siècle, un millier d'églises, contre une vingtaine qui en restent maintenant. Parmi elles, la cathédrale d'Upsal avait été créée et commencée par un architecte français, Estienne de Bonneuil (1287). — Avant lui, c'est-à-dire en 1176, Guillaume de Sens était allé en Angleterre reconstruire la cathédrale de Cantorberry. Il ne faudrait sans doute que très peu de recherches pour trouver d'autres exemples de cette influence française à l'étranger. Un autre suffira pour l'instant et le lieu, et il montre d'ailleurs que ce prestige a duré fort longtemps en Europe. Depuis plus d'un siècle, les Milanais avaient commencé leur superbe cathédrale, le bijou du gothique italien, et encore en 1339, ils n'étaient pas parvenus à l'achever. Ils eurent alors la bonne pensée de faire venir chez eux le Parisien Jean Mignot. Celui-ci, paraît-il, fit bien des observations, bien des objections, mais comme elles étaient toutes d'ordre scientifique, on ne l'écouta pas d'abord, on trouva même ce mot profond : " La science est une chose et l'art en est une autre, " à quoi Mignot aurait répon-

du : " L'art, sans la science, n'existe pas : " après quoi aussi, on l'aurait écouté : la preuve en est que les Milanais parvinrent à bâtir leur Dôme.

(Entre parenthèse, Mignot entendait sans doute l'architecture comme construction, calcul et équilibre des forces, poussée des voûtes sur les murs, etc, et la science alors est nécessaire. Comme ligne, profil, proportions, harmonie d'ensemble, effet de beauté, elle peut s'en passer, tout aussi bien du reste, que la peinture. Il semble à M. Abel Fabre, en particulier, que dans ce dernier domaine, la science soit chose maudite, parce que la science n'est que " le triomphe du tour de force et de la bravoure sur l'émotion). "

Encore en Italie, vers la fin du treizième siècle, les disciples de saint François mettaient au concours l'église d'Assise, et voyez les deux admirables chapitres que M. Louis Gillet lui a consacrées dans son *Histoire artistique des Ordres mendiants*. — Arnolfo di Lapo, le grand architecte de Florence, avait pour élèves Fra Sisto et Fra Ristoro qui bâtirent Santa-Maria-Novella, la *Sposa* de Michel-Ange. — En 1290, pour célébrer le miracle du Bolsène, surgissait de terre ce dôme d'Orvieto qui, pendant quelques siècles, d'Orcagna à Signorelli, devait occuper une élite d'architectes, de sculpteurs et de peintres. Les sculpteurs appartenaient, surtout au quatorzième siècle, à la fameuse école de Pise, et nous remarquons parmi eux le dominicain Guglielmo. — En 1292, Bologne ordonnait la construction grandiose de San-Petronio, et en 1295, Florence édifiait Santa-Croce. — Ajoutez Padoue, Sienne, Pérouse, Arezzo, Prato,

Naples... ; en fait, ajoutez d'innombrables églises élevées pendant la période dite gothique, car chacune des puissantes cités de la péninsule entendait affirmer de cette manière la solidité de sa foi et de ses richesses. Ce n'est cependant pas à dire que l'art ogival ait joui en Italie de la même faveur qu'en France, et l'on sait que cet Arnolfo tantôt nommé, Giotto, Orcagna, et plus tard, Brunelleschi, Alberti, Le Bramante, Michel-Ange, della Porta, Peruzzi, Giocondo, Vignole et Serlio lui ont préféré l'architecture d'Athènes et de Rome. *De gustibus non est disputandum* (des goûts on ne discute pas), quand cependant c'est surtout cela qui est discutable.

Pour l'Espagne rappelez-vous au moins Burgos, Tolède, Cordoue, Compostelle, Salamanque, Tarragone, Palencia, Oviedo, Barcelone, Valence, Pampelune ; surtout la cathédrale de Léon, un des plus purs et plus nobles exemples du gothique espagnol ou plutôt français; pour l'Angleterre: Westminster, Litchfield, York, Salisbury, Winchester, Lincoln (immense et superbe) ; pour la Belgique : Sainte-Gudule de Bruxelles, Notre-Dame d'Anvers, et encore une fois Notre-Dame de Tournai ; pour l'Allemagne : Bamberg, Cologne, Fribourg, Worms, Altenberg, Spire, Bonn, Mayence, Trèves, Hildesheim, Augsbourg...

Avant la Grande-Guerre, quand l'argent avait encore quelque valeur, on estimait à six milliards le coût approximatif des cathédrales de France. Que coûteraient-elles aujourd'hui à construire ? Le cardinal-archevêque

de Reims, parlant naguère des réparations qu'on suggérait pour la cathédrale-martyre, les chiffrait à cent cinquante millions. Après la France, il y a l'Europe entière, et quelle richesse représentent encore toutes ses églises médiévales ? Et quand on songe qu'aucune d'elles n'a rien coûté à l'Etat, à ce qu'on appellerait aujourd'hui " le budget des cultes ; " qu'elles sont toutes le produit de quêtes parmi le peuple, d'offrandes ou d'aumônes volontaires, de mille humbles tributs ; quand on songe que toutes les classes, toutes les forces vives de la société, ont collaboré pendant des siècles à ces œuvres on dirait " divines," le baron donnant sa terre, l'artiste son génie, l'homme du peuple ses bras robustes, pendant que la femme elle-même s'attelait aux chars ou portait des pierres sur ses épaules, on se sent tout à coup le cœur battre plus fort et des pleurs jusque là ignorés nous monter aux yeux. En vérité Dieu aura pitié du monde au souvenir de son ancienne foi toute faite aussi d'amour chrétien.

Les Anglais, pour leur part, demandent pardon à leurs pères de ne plus croire comme ils croyaient, eux, les bienheureux ancêtres :

> Ye who built the churches where we worship ;
> Ye who framed the laws by which we move,
> Fathers, long belied and long forsaken,
> Oh ! forgive the children of your love [17]. "

* * *

La Sculpture, La statuaire.

" Il semble, observait M. Cartier, que même à ses meilleures époques,

l'architecture grecque ait fait peu de place à la sculpture en général, à la statuaire en particulier. Lorsqu'elle avait enfermé le dieu du temple dans sa *cella*, vide d'adorateurs, elle demandait au ciseau des sculpteurs quelques statues, quelques bas-reliefs pour décorer le fronton, la frise et les métopes de ses monuments. Et la place qu'elle leur donnait n'était guère favorable. Au Parthénon, par exemple, les chefs-d'œuvre de Phidias avaient peine à paraître dans les angles étroits et les moulures saillantes des tympans. Son admirable *Théorie des Panathénées* s'apercevait à peine derrière les colonnes et l'ombre de l'entablement[18]. "

Inversement, l'architecture chrétienne, aussitôt que la chose fut possible, et dans la mesure où le permettaient les ressources de la communauté, fit appel à la sculpture et à la statuaire, comme d'ailleurs à tous les arts quelconques, pour la décoration de plus en plus somptueuse de ses monuments. Et dans le cas, on le sait, c'est tout l'édifice qui va se livrer : à l'extérieur les façades, les transepts, les absides, les portails, les clochers, les pinacles, jusqu'aux gargouilles; à l'intérieur les surfaces quelquefois immenses, les bases et les chapiteaux des colonnes, les autels, les clôtures du chœur, les balustrades, les châsses, les tombeaux, la chaire, les fonts baptismaux, tout le mobilier, tout l'espace à peu près, et de fait, trouvez donc un endroit, si modeste soit-il, ne fût-ce qu'un dessous de *miséricorde*, où la sculpture ne soit allée se loger ! Les statues isolées, les groupes, les bas-reliefs se multiplient surtout à partir du douzième siècle, compositions souvent traitées avec

une intelligence supérieure. " On admire, disait Félix Clément, l'ensemble de la décoration sculpturale de nos édifices religieux du moyen âge ; on est assez généralement d'accord sur ce point, mais on n'examine pas assez les détails. De véritables chefs-d'œuvre, qui de nos jours suffiraient pour donner à un artiste une grande réputation, n'ont pas encore été remarqués et décrits[19]. "

Et il y en a tant : douze cents statues à Notre-Dame de Paris ; 1680 à Saint-Etienne de Bourges, plus encore à Amiens, plus encore à Chartres et six mille au dôme de Milan. Avant l'atroce guerre de 1914-1918, il y en avait trois mille à Notre-Dame de Reims, et bon nombre ont survécu à la mitraille allemande, mutilées, il est vrai, martyres comme la cathédrale, le tout, monument et décor, à conserver, semblerait-il, comme souvenir de la brutalité humaine, s'il n'y en avait déjà tant d'autres.

En France, la plus ancienne école de sculpture était l'école rhénane ; puis venaient l'école de Toulouse, l'école de Limoges, l'école provençale, et un peu plus jeune, née vers le milieu du douzième siècle, l'école clunisienne, la plus féconde de toutes et par ses propres œuvres si nombreuses, et par les autres écoles qu'elle-même fit naître ou inspira. Voyant dans la sculpture la plus puissante alliée de la foi, elle dessinait au tympan de ses églises les grandes vérités chrétiennes, surtout le *Jugement dernier*, avec le Dieu de l'Apocalypse majestueusement assis, prêt à prononcer la sentence, et le pèlerin qui allait d'église en église rencontrait sans cesse la même redoutable et sanctifiante image.

Vers le même temps il se forma dans l'Ile-de-France une autre école, dont Chartres aurait été le centre principal, de 1145 à 1170, et qui nous nous a laissé dans le Portail-Royal de la cathédrale un chef-d'œuvre, peut-être son chef-d'œuvre. A elle se rattachent une foule de sculptures qui se voient encore dans un certain nombre d'églises des provinces ecclésiastiques de Paris, de Sens, de Reims, de Bourges et de Tours. Pour ne parler que des plus célèbres, les portes imagées de Notre-Dame d'Etampes, de Sainte-Anne à la cathédrale de Paris, celles des cathédrales du Mans, de Bourges, d'Angers et de Senlis, suffisent avec le Portail-Royal de Chartres à nous révéler les véritables origines de la statuaire gothique, telle qu'elle apparaît au treizième siècle, pleine de vie et de force, dans les grands édifices du Nord de la France.

Ce n'est pas assez dire. Cette école de l'Ile de France allait bientôt en former de nouvelles sur le territoire, et renouveler entièrement la plupart de celles qui lui étaient antérieures, en leur faisant quitter la forme hiératique, et en les poussant, par la recherche du vrai, à l'étude de la nature.

Comme nous l'avons tout à l'heure constaté, les sculpteurs sortis de ces écoles produisirent des chefs-d'œuvre sans nombre, sans compter les détails infinis d'ornementation. Tous, ils suivaient la sage impulsion de l'Eglise, sans rien abdiquer de leur liberté, et il leur semblait tout naturel de dédier leurs œuvres à Notre-Dame, puisque d'ordinaire la cathédrale elle-même lui appartenait.

Comme technique, les draperies, jusqu'à la fin du douzième siècle, adhèrent si étroitement aux membres que souvent le corps paraît nu ; mais au treizième, les belles étoffes ont des plis amples dont les lignes monumentales laissent au corps toute sa liberté. M. de Laborde admire " ces poses de mode à la cour, " ces " nobles attitudes qui ne sont ni dans la nature, ni dans les règles du beau étudié théoriquement, " mais qui ont été " prises dans les mœurs du temps[20], " des mœurs façonnées sur celles des rois très chrétiens et de leur entourage. Merveilleuse conception en tout cas et merveilleux travail, " chef-d'œuvre de génie et de patience, " a-t-on dit, toute cette sculpture, toutes ces statues des cathédrales gothiques, et si, délâbrées comme elles sont aujourd'hui, déshonorées par le temps ou le fanatisme, elles nous ravissent encore, qu'était-ce autrefois quand elles apparaissaient toutes brillantes d'or et de peinture sous le grand soleil du bon Dieu ? car ainsi autrefois la Grèce peignait-elle ses marbres des tons les plus chauds et les plus voyants.

Les écoles du centre et du nord-ouest de la France ne tardèrent pas à exercer une heureuse influence sur les contrées voisines : l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, et les sculpteurs sortis de ces écoles, tels des religieux de Saint-Germain des Prés et des autres abbayes, tels Enguerrand, Jean de Montereau, Robert de Coucy, Robert de Luzarches, Libergier, eurent de glorieux émules sur les bords du Rhin, de la Meuse et de l'Escaut.

En Allemagne, la ville de Dresde mérita, grâce à l'initiative des évêques, d'être appelée " l'Athènes germanique ; " elle contribua pour une large part à propager le

mouvement à Cologne, à Coblentz, à Mayence, et y produisit des œuvres que la Réforme a pu détruire mais non pas faire oublier.

En 1176, Guillaume de Sens allait en Angleterre reconstruire et orner la cathédrale de Cantorberry. Ce fut aussi à des sculpteurs français que revint la mission de restaurer les abbayes d'York, de Croyland et de Wearmouth.

L'Espagne et le Portugal participèrent de même au progrès général, et nous en avons la preuve dans les cathédrales de Séville. de Cuenca, de Barcelone, de Vittoria, de Lugo etc. Les lourds retables dont elles ont été encombrées aux seizième et dix-septième siècles ne dissimulent complètement ni les fines statuettes des galeries, ni les ciselures légères des chapiteaux [21].

En Italie, vers l'an 1250, Niccolo Pisano, regardant un bas-relief romain, le comprit, l'étudia, l'imita, et d'un coup d'audace, regagna le temps perdu depuis Constantin. Son fils, Giovanni Pisano, d'esprit plus libre encore, chercha et trouva la vie, le mouvement, l'expression. Dès ce moment, l'élan était donné. D'après les auteurs à précisions, Giotto communique à la sculpture italienne l'aisance et le naturel, sans lui enlever son caractère religieux ; André de Pise lui donne de la grâce et de la simplicité ; Orcagna, de la noblesse et de la grandeur ; Jacopo della Quercia, de l'élégance et de la pureté ; Ghiberti l'élève à son plus haut degré de perfection et Luca della Robbia la défend contre l'invasion de la Renaissance. Eux et leurs élèves veulent " un art qui parle à l'âme par les yeux, " selon la formule que leur avait laissée Dante Alighieri définissant de la sorte les bas-reliefs de la montagne du Purgatoire : " C'est un parler visuel " — *parlar visibile.*

Pour tous les pays il faudrait ajouter aux œuvres de la grande sculpture, un nombre infini de diptyques, de retables, de bas-reliefs sculptés, ciselés ou gravés, toujours avec goût, souvent aussi avec une perfection qu'on ne saurait trop admirer.

* * *

L'Orfèvrerie. Ce n'est pas à visiter les soi-disant *Trésors* des cathédrales d'aujourd'hui, même à Rome, Florence, Venise, Paris, ou Londres, qu'on aurait une idée de leur richesse d'autrefois en orfèvreries de toute description ou destination. Il nous suffira de citer un exemple, et nous choisirons l'Angleterre, parce que les spoliations, en ce pays, ont été l'objet de procès-verbaux qui nous restent, si l'or et l'argent, et les pierres précieuses, et tout l'art des siècles passés ont disparu. Richesse immense dans les cathédrales, les monastères, les moindres sanctuaires d'avant la Réforme, " si immense, dit un historien anglais, qu'elle est presque incroyable (*immense wealth, so immense as to be almost incredible*)[22]. "

Le poids total de l'orfèvrerie saisie par Henri VIII à l'abbaye de Fountains s'élevait à deux mille huit cent quarante onces d'argent, à quoi il faut ajouter une croix d'or massif, une table ou un devant d'autel avec trois statues d'argent doré, des ornements de même métal avec des parties en or pur et garnies de pierres précieuses. (Surtees Society, *Memorials.*)

Dans son *Monasticon anglicanum* (I, 63), Dugdale

cite à pleines colonnes, les objets d'art saisis à Glastonbury, entre autres, quatres calices et patènes d'or massif, pesant ensemble CENT SIX onces.

Le même auteur, dans son *Histoire de Saint-Paul*, reproduit un inventaire du trésor de cette cathédrale dressé en 1295 : Parmi les *agrafes* d'ornements, trois sont d'or pur ; il y a cinq calices d'or et vingt-sept d'argent, des coupes splendides, des croix, des châsses, des statues d'argent de Notre-Dame et cent autres objets d'un travail exquis et d'une immense valeur (in-fol, 1716, 310-39).

Dans la sacristie de Winchester, au moment où les émissaires de Henri VIII y furent envoyés, il y avait cinq croix d'or ornées de joyaux, des candélabres, des paix, des clochettes, des croix pectorales, des anneaux, des reliquaires, le tout en or, un devant d'autel fait d'une plaque d'or garnie de pierres, des statues d'argent doré, une châsse en argent de saint Swithin, et d'autres ornements précieux sans nombre.

Ainsi en était-il partout, même en Ecosse, à la cathédrale d'Aberdeen par exemple, où les spoliateurs font main basse sur " une statue d'argent de la Vierge pesant cent quatorze onces ; sur un calice d'or pur avec diamants et rubis sur le pied, sans négliger la patène aussi d'or pur, les deux ensemble pesant cinquante deux onces ; sur un grand ostensoir d'argent doré artistement fouillé, etc. "

Or écoutez maintenant, c'est M. Cripps qui l'atteste, car on ne croirait pas un moine qui affirmerait pareille chose : " De toute cette orfèvrerie anglaise du moyen

âge, malgré les plus longues et minutieuses recherches, on ne saurait trouver plus d'une demi-douzaine de calices qui nous aient été conservés [23]. "

Si l'art profane était ici notre domaine, il y aurait encore beaucoup plus à dire sur le luxe qui régnait partout en Angleterre, en France, en Allemagne, en Italie à une époque cependant réputée barbare. C'est à ce point que, aux quatorzième et quinzième siècles, suivant le mot énergique de Martial d'Auvergne, " on s'harnachoit d'orfèvrerie, " expression heureuse pour rendre une surcharge excessive et peut-être par là-même ridicule. De fait, les dressoirs ou buffets succombaient sous le poids de la vaisselle d'or et d'argent ; les écrins de femmes regorgeaient de valeurs considérables ou plutôt inappréciables — et qu'on en juge, quant à ceux-ci, par l'*Inventaire* qu'a publié le chanoine Deschaines, *des biens meubles laissés par Marguerite de Flandre, duchesse de Bourgogne* (1350-1405) :

Couronnes, cercles et fleurons de couronnes, — trois pages ; chapiaux d'or et de perles — une vingtaine de pages ; coiffes de perles et pierrye — au pluriel ; coliers — deux pages ; Fremauls et fremaillés — cinq pages ; boutonnures d'or, de perles et d'argent — en nombre ; chaintures d'or et de perles — deux pages ; Tissus, attaches, chainnes et escherpes — une page ; Pierryes, perles — deux pages ; Paternostres d'or, de perles et d'argent — une page ; Pommes d'or, d'argent — en nombre ; reliquaires, de même ; tableaux — de même. — Et cinquante pages encore de coupes, hanaps, gobelets, aiguières, nefs, salières, écuelles et plats d'argent, " verés, martelés, et hachés [24].

Après cela on ne peut plus taxer d'exagération le vieux poète Eustache Deschamps :

> ...Aux matrones
> Nobles palais et riches trones
> Et à celles qui se marient,
> Qui moult tôt leurs pensers varient...
> .....
> Vêtements d'or, de draps de soye,
> Couronne, chapel et courroye
> De fin or, espingle d'argent...
> .....
> Bourses de pierreries,
> Coulteaux à imagineries...
> .....
> Heures ne fault de Notre-Dame,
> Qui soit de soutil (délicat) ouvraige,
> D'or et d'azur, riches et cointes (jolies),
> Bien ordonnées et bien pointes
> De fin drap d'or très bien couvertes,
> Et quand elles seront ouvertes,
> Deux fermaux d'or qui fermeront.

* * *

Manuscrits illustrés Dans une de ses fictions de la *Divine Comédie*, Dante fait cette question à une âme du Purgatoire qu'il croit reconnaître :

> O, dissi lui, non se tu' Oderisi,
> L'onor d'Aggubbio, e l'onor di quell'arte
> Ch'alluminare è chiamata in Parisi ?

" Oh ! lui dis-je, n'es-tu pas Oderisi, l'honneur de

Gubbio, et l'honneur de cet art qu'à Paris on nomme l'enluminure ? "

Cet art français que vante ici le poète florentin, ne datait pas seulement du treizième siècle, étant de fait plus vieux de deux cents ans, mais ce fut à ce moment qu'il atteignit sa plus haute expression, et, comme on dit d'ordinaire, son apogée. Alors les enlumineurs semblent avoir pour principal objectif de chercher des décorations et des harmonies de couleurs séduisantes. Ce n'est plus du tout cette peinture plate et sévère du douzième siècle, avec ses tons monotones rouges et jaunes, sur lesquels se détache un dessin à la plume ou au pinceau très sommaire. C'est un étincellement d'or et de jolies couleurs qui enluminent le manuscrit, qui l'*allument*, on pourrait dire, en traduisant littéralement l'expression dantesque.

En fait, on peut, avec un des meilleurs connaisseurs, M. de Viel-Castel, saluer sous le règne de saint Louis, " l'éclosion d'un mouvement préparé de longue main, " ou avec le marquis de Laborde, " la grande renaissance française du treizième siècle, originale dans sa conception, nationale dans son origine, " acquérant peu à peu une délicatesse, un fini véritable, surtout dans l'expression des figures. Au surplus, c'est la miniature française qui aurait créé le portrait, et cela à force de reproduire la figure du bon roi saint Louis.

Et que d'autres aimables figures, en France et ailleurs, les artistes enlumineurs n'ont-ils pas pris plaisir à " pourtraicturer ? " Songez qu'un seul manuscrit de

la Bibliothèque nationale, les *Emblemata biblica* (treizième siècle), nous donne 9,840 figures (comptées par Didron aîné), en laissant bien entendu de côté l'ornementation, les rinceaux, les plantes, les fleurs, les animaux ; qu'un autre, une *Biblia sacra*, renferme 3,016 tableaux à cinq figures en moyenne chacun, d'où un total de 15,080 personnages — autre calcul du même auteur ; songez qu'une autre *Bible* décrite par M. Gillet ne comprend pas moins de cinq mille peintures et ainsi de suite, et voyez les historiens de l'art, sinon les manuscrits eux-mêmes[25].

Nous avons donné la préséance à la miniature sur la peinture parce que, de fait, celle-là précède celle-ci, et comme nous ne devons plus y revenir, il est peut-être bon de noter cette belle page de M. Lecoy de la Marche, quoiqu'elle empiète sur la période qui va suivre !

" La grande peinture moderne, écrit-il, est fille de l'enluminure : après s'être échappée du corps de la lettrine, l'*histoire* a brisé la prison du livre, devenu à son tour un cadre trop étroit, pour s'élancer au dehors et se développer en liberté. L'école française, en particulier, a pour ancêtres directs Fouquet et Beauneveu, bien plutôt que les maîtres de la Renaissance italienne. Nos fresques, nos peintures sur toile ne sont à l'origine, que des miniatures agrandies : mêmes idées, même faire, mêmes procédés, même finesse. Regardez les retables, les reliquaires décorés par le pinceau, la châsse de sainte Ursule, par exemple : la ressemblance est encore plus frappante, et la transition plus insensible. Rien d'étonnant d'ailleurs, puisque ces œuvres vénérables sont souvent sorties des mêmes mains : Fouquet, les Van Eyck, Angelico de Fiésole, Léonard de Vinci n'ont-ils pas exercé leur génie fécond sur le vélin aussi bien que sur la

toile ou le bois, et certaines de leurs œuvres, comme le portrait d'Etienne Chevalier, n'ont-elles pas été simplement transportées de l'un sur l'autre ? Même en peignant leurs grands tableaux, Giotto, le Pérugin, Raphaël, dans sa première manière, ont l'air de se souvenir des brillantes enluminures où ils ont puisé dès leur enfance le goût du dessin, en feuilletant les vieux manuscrits de leurs églises et de leurs bibliothèques. La juste admiration que nous inspirent les modernes doit donc remonter jusqu'à leurs initiateurs et à leurs premiers modèles. Le mystère qui recouvre le nom de la plupart des anciens maîtres, le voile plus épais que le temps a jeté sur leur gloire les ont fait trop souvent négliger ; leur astre a pâli devant le soleil du grand art, mais l'éclat du plein midi ne détruit pas le charme de l'aurore et ne saurait en imposer l'oubli[36]. "

* * *

La peinture et la mosaïque. Des deux, et même de la peinture, nous dirons peu de chose, quelques notes sur les différentes écoles d'art européennes devant plus tard nécessairement nous y ramener.

A l'époque romane correspondent les grandes décorations murales, fresques ou mosaïques, les basiliques offrant alors aux artistes de larges pans de murs, des voûtes, des pendentifs, des coupoles. Si dans la suite l'architecture gothique, à force de supprimer les pleins ou de multiplier les vides, réduisit à peu de chose les espaces libres, en revanche, le goût persistant des belles images amena l'invention du retable d'autel, la propagation du tableau proprement dit ou tableau mobile, la peinture sur verre ou le vitrail aux couleurs encore plus vives.

Pour la France, M. de Lasteyrie signale, comme monuments anciens, — trop peu cependant à notre goût — les belles peintures découvertes en 1880 à Oberzell, sur le lac de Constance, dans une église dépendant de la célèbre abbaye de Reichenau ; les belles fresques de Saint-Savin en Poitou, reproduites en couleurs et décrites par Prosper Mérimée [27] ; des scènes de la vie de la Sainte-Vierge, dans la chapelle du Liget, en Touraine, époque avancée du douzième siècle ; les peintures murales de l'église de Vic, Indre, de Notre-Dame-la-Grande et de Saint-Hilaire à Poitiers, de Notre-Dame de Montmorillon, de la cathédrale du Puy, du réfectoire de Charlieu, de l'église de Berzé-la-Ville, Saône-et-Loire [28] ; celles un peu moins anciennes de la cathédrale de Cahors, coupole-ouest, mais encore du plus haut intérêt archéologique.

Tout récemment, c'est-à-dire, en 1918, la Commission des Monuments historiques de France exposait au Pavillon de Marsan des relevés et aquarelles d'anciennes peintures murales, dont plusieurs du douzième siècle, et quelques-unes oubliées par M. de Lasteyrie : celles par exemple, d'Ebreuil, dans l'Allier, de Saint-Martin de Fenouillat, dans les Pyrénées-Orientales, de l'église du Petit-Quévilly, près de Rouen, à tout quoi il convient d'ajouter, tant ces monuments sont précieux, quelques rares spécimens conservés à Lavardin, à Pontigné, à Tournus.

Pour le treizième siècle, il faut au moins mentionner, comme ensembles de peintures : Saint-Jean de Poitiers, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Martin-des-Vignes à

Soissons, la crypte de la cathédrale de Limoges, l'abbaye de Saint-Aubin à Angers, l'abbaye de Charlieu, le chœur de l'abbaye du Mont-Saint-Michel, les cathédrales d'Auxerre, de Coûtances, du Mans, etc.

Et il va de soi, puisque pour la présente période nous parlons de " renaissance ," c'est-à-dire de progrès, que la peinture grandit toujours en même temps que l'architecture et la sculpture, en Flandre avec les Van Eyck ; en Allemagne, avec les Meister Wilhelm et Stephan Lochner ; en France, avec Etienne d'Auxerre, Girart d'Orléans, Jean Coste et les peintres des cathédrales ; en Italie, avec Giunta de Pise, Cimabuë, Margaritone d'Arezzo, Giotto et ses contemporains ou ses successeurs. Mais ici, il convient de nous arrêter un moment.

Italie. Longtemps l'art italien eut à lutter contre l'influence byzantine. Aussi bien, nombre d'œuvres anciennes ou nouvelles, œuvres d'ensemble ou de détail, mais toutes remarquables pour le temps, maintenaient-elles facilement son emprise. Après les églises de Ravenne, après Sainte-Marie-Antique au Forum, après l'abbaye du Mont-Cassin pour l'ornementation de laquelle l'Abbé Didier (- 1066 -) avait demandé des mosaïstes, des orfèvres, des bijoutiers byzantins, va commencer la décoration de Saint-Marc à Venise, " somptueux édifice doré sur toutes les faces comme une pièce gigantesque d'orfèvrerie, " et déjà orné au douzième siècle de splendides mosaïques, en attendant qu'il le soit peu à peu sur une surface de plus de quarante mille pieds carrés. A la même époque, en Sicile, Sainte-

Marie de l'Amiral (1143) et la chapelle Palatine à Palerme, la cathédrale de Céfalu (avant 1148), la cathédrale de Monreale (vers 1160), s'enrichissent d'un décor semblable, capable à son tour de charmer des yeux avides de splendeur. Ajoutez l'importation d'une quantité énorme d'images portatives, grâce aux relations maritimes de plus en plus fréquentes de Pise, Gênes et Venise avec l'Orient, et surtout avec Constantinople ; grâce aussi à l'immigration en Italie de tant d'artistes, de moines, de gens cultivés.

Cependant le génie local tient bon et rien de plus intéressant que cette lutte dont l'issue, du reste, sera pour lui le triomphe. Les peintures murales de Sant' Elia près de Civita-Castellana, remontent peut-être jusqu'au dixième siècle, " siècle de fer, " on s'en souvient, et sont signées FRATER JOANNES, FRATER STEPHANUS et NICOLAUS, trois noms Romains, on le voit. Celles du portail de *San-Urbano-alla-Caffarella*, près de Rome, sont d'un certain Bonizzo (1101 ?), nom Italien encore.

Combien d'autres peintures ont dû périr un peu partout, mais la mosaïque, " peinture pour l'éternité," ne s'efface pas, et à Saint-Clément de Rome (avant 1150), à Sainte-Marie du Transtévère (1130-1153), à l'abside de Sainte-Françoise-Romaine (1160), elle marque un retour évident vers le style des catacombes, vers l'étude de l'antiquité classique et même de la réalité vivante, ce qui nous éloigne fort du byzantinisme malgré tout le bien qu'on a pu en dire ici même.

Le treizième siècle est le siècle des lettrés et les sculp-

teurs suivant, les premiers, leur impulsion, entraîneront bientôt à leur suite mosaïstes, peintres, tous les autres artistes. Nicolas de Pise, et son fils Giovanni (1250-1320), déjà nommés plus haut, remontent de l'antique à la nature, cherchant la vie, le mouvement, l'expression. Même esprit chez Arnolfo del Cambio, chez Lorenzo Cosmati et ses deux fils Jacobo et Luca, tous trois architectes et sculpteurs, peintres et mosaïstes ; chez Pietro Cavallini (1280-1320) déjà connu aussi, un grand artiste dont l'influence s'exerça puissamment sur Giotto et ses contemporains ; chez Rassuti, qui décore de mosaïques la façade de Sainte-Marie-Majeure ; chez Torriti qui achève l'abside de cette même église et celle de Saint-Jean de Latran entre 1287 et 1295.

A Sienne, au commencement du siècle, Giunta de Pise avait travaillé à la grecque, non, il est vrai, sans inquiétude, mais Guido, un peu plus tard — la date de 1221 n'est par certaine — devait, avec sa Madone de l'église Saint-Dominique, sonner l'heure de l'émancipation. Ugolino et Segna qui le suivirent, sont dépassés par Duccio de Buoninsegna (-1282-), un vieux maître fort remarquable pour l'exécution des détails, la grâce du mouvement, la souplesse d'attitudes, le charme de ses physionomies.

A Florence, Cimabué (1240 ?-1302 ?) éclipse vite tous les praticiens locaux : Lapo, Tibaldi, Andrea Tafi (1213-1294), et avec lui la capitale de la Toscane prend le pas sur toutes les villes voisines, sinon de suite sur l'Italie entière, ce qui arrivera quand Giotto, enfin, aura paru, vrai don du ciel à l'une et à l'autre.

Ce qui fait Giotto si grand, c'est tout un ensemble de qualités maîtresses, mais une en particulier, toute personnelle, toute nouvelle alors, car il ne copiait personne : il a su composer. Si l'on veut une explication, composer un sujet, ce n'est pas, comme l'avaient pensé les byzantins et leurs disciples, plaquer des personnages l'un à côté de l'autre, tous figés dans des attitudes convenues, réglées d'avance par les manuels ; ce n'est pas, s'il s'agit de représenter une foule, amonceler en tas des têtes superposées les unes derrière les autres, qu'il y ait ou non de la place pour les corps eux-mêmes : c'est donner à chaque personnage sa physionomie propre comme à une personne vivante, le faire participer à l'action commune, ou s'il a un rôle particulier à remplir, le faire vraiment prier, pleurer, se lamenter, parler, menacer, s'indigner, marcher, selon le cas, c'est-à-dire en somme lui donner le mouvement, la vie : *vita in motu*.

A ce point de vue, et malgré tout ce qu'il devait à ses devanciers et surtout aux sculpteurs, tels que Jean et Nicolas de Pise, Giotto serait le père de la peinture moderne, et sa manière, une époque de l'art. C'est à ce point de vue aussi qu'il faut considérer les fresques de l'église d'Assise et de l'Arena de Padoue, " imagerie sans pareille, " " Evangile artistique " du moyen âge finissant, " peuple innombrable qui palpite dans la pénombre ou s'épanouit dans la clarté, " *Vie de saint François, Triomphe de la Chasteté, Triomphe de la Pauvreté, Triomphe de l'Obéissance, Vie de Jésus-Christ, Vie de la Vierge*, œuvres immortelles, où telle figure, peut-

être même chaque figure, prise en particulier, peut pécher en quelque détail, mais dont l'ensemble est d'un effet prodigieux.

Restons-en là pour l'instant car franchement, pareille contemplation ôte à l'histoire pure et simple tout attrait quelconque. Assez tôt du reste, faudra-t-il y revenir.

* * *

Peinture sur verre. Le poète Prudence, parlant de Saint-Paul-hors-les-murs, dit que, " aux fenêtres cintrées de cette basilique, se déployaient des verres de diverses couleurs, produisant l'effet d'une prairie émaillée de fleurs : "

Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus :
Sic prata vernis floribus renident.

Mais au quatrième siècle où nous reporte ce distique, on n'avait encore que des verres teints ou coloriés, non des verres *peints*, dans le sens où nous prenons ce mot aujourd'hui. Le secret de dessiner des personnages dans les vitraux ne fut trouvé que sous le règne de Charles-le-Chauve, au neuvième siècle, ou même plus tard, selon quelques-uns. Aucun document ne précise la date de cette invention, et les monuments eux-mêmes ne peuvent ici suppléer aux écrits, puisque, en France et ailleurs, d'après M. de Lasteyrie, " il nous reste très peu de vitraux qu'on puisse faire remonter avec certitude au douzième siècle, " et un seul, ou plutôt un fragment, qu'on puisse dater sûrement du onzième,

lequel se trouverait à Notre-Dame de Chartres, dans la chapelle Vendôme. M. Olivier Merson recule cependant l'exécution de ce vitrail à l'an 1180.

L'histoire a néanmoins gardé le souvenir de quelques monuments disparus, justifiant l'affirmation du moine Théophile dans son *Diversarum artium schedula* (cité plus haut), sur l'ancienneté des fenêtres peintes. — Sous Girard, abbé de Saint-Aubin d'Angers, de 1080 à 1107, l'abbaye donne une maison et un arpent de vigne en fief viager au peintre Foulques, à condition qu'il fasse les peintures du monastère ainsi que les vitraux. — Geoffroy de Champ Alleman, évêque d'Auxerre de 1052 à 1073, enrichit sa cathédrale de verreries et confère des prébendes à un orfèvre, à un peintre, à un verrier, afin de les attacher à son Eglise. — Roger et Herbert, religieux de Saint-Remi de Reims, exécutent de 1060 à 1070, des vitraux destinés à l'abbaye de Saint-Hubert en Ardennes, et Richer, autre moine de Saint-Remi, dit en propres termes d'Adalbéron, archevêque de Reims en 969, qu'il " orna sa cathédrale de vitraux représentant divers sujets historiques." — Au dixième siècle, et très probablement antérieur à Théophile, un autre praticien nommé Héraclius, écrit un traité de la peinture sur verre : *Quomodo pingere debes in vitro*, traité publié dans *A critical Essay on oil painting* de Rapse, moins détaillé que celui de Théophile, mais très affirmatif également dans ses préceptes, dans ses conseils. — Une charte de Charles le Chauve, datée de 863, accorde aux verriers Ragenulf et Baldéric des manses de jouissance commune avec l'abbaye de

Saint-Amand en Pevèle. — Au delà, il n'est plus question que de verrières de couleur ou du moins c'est ainsi qu'il faut l'entendre pour les fenêtres de Saint-Jean de Latran, de la cathédrale d'York, du cloître de Jumièges, de Saint-Martin de Tours, des Machabées de Lyon, de Saint-Paul-hors-les-Murs mentionnées par les anciens auteurs [29].

Il reste plusieurs vitraux du treizième siècle, et Chartres, Amiens, Rouen, Reims (historiquement), Bourges, Lyon, Poitiers, Le Mans, Strasbourg, offrent en ce genre les plus beaux spécimens de l'époque. M. Didron estime que les cathédrales de Bourges et de Chartres renferment à elles seules la valeur de *huit mille* figures ainsi peintes sur verre. Le treizième siècle est d'ailleurs l'âge d'or de la verrerie, et c'est à Chartres — pour y revenir — qu'on peut en faire l'étude la plus complète. Là, en effet, dit M. Merson, sur trois immenses roses, trente-cinq moyennes, douze petites et cent vingt-cinq grandes fenêtres qui l'ajourent, six fenêtres seulement et deux moyennes roses sont en verres du quatorzième siècle ; deux petites roses, du seizième ; une fenêtre est du quinzième — sans parler des trois verrières de la façade, du douzième siècle, et du fragment attribué avec quelque hardiesse au onzième. Quel ensemble ! quel faste décoratif ? quelle harmonie très lumineuse et presque sombre, éclatante et apaisée à la fois ! Sept grandes verrières à l'abside consacrées à la Vierge ! etc. etc. Ici Charles Blanc devient poète, à force d'esthétisme, et parlant précisément de la peinture sur verre :

" Un monument, dit-il, contient l'art tout entier et peut en offrir un résumé splendide, un type parfait : c'est la cathédrale de Chartres. Nulle part, la composition n'a été mieux entendue, l'effet d'ensemble mieux compris. ... Ainsi l'église entière forme un tableau dont le héros est la lumière. Les grands saints du Paradis semblent tout exprès descendus pour concourir à ce poème de clair-obscur, et les personnages légendaires qui se meuvent dans l'ombre sont comme les notes graves de ce concert de couleurs. Est-il possible maintenant que l'âme ne soit pas ravie, quand les harmonies de l'orgue se mêlent à ces harmonies de la lumière ?... Ainsi, chose étrange ! ce peuple railleur, ce Gaulois rivé au bon sens et que l'on dit hostile à la rêverie, c'est lui qui, au moyen âge, emplissait de poésie ses cathédrales sonores, ses chapelles peintes, ses nefs colorées d'images pieuses et traversées par toutes les nuances de l'arc-en ciel [50]. "

* * *

Les tissus historiés. L'art de représenter des figures sur le métier est presque aussi ancien que l'art de les sculpter dans la pierre, ou de les peindre sur un mur ou sur un panneau. Autrefois, en Occident comme en Orient, lorsqu'on voulait donner à une fête: solennité religieuse, mariage royal, funérailles, entrée triomphale, le plus grand éclat possible, c'est à la tapisserie que l'on recourait. Le moyen âge à son tour, continuant ces traditions, invoquait son concours toutes les fois qu'il s'agissait de pavoiser les rues sur le passage d'une procession, de décorer une salle de festin ou de parade, et surtout d'orner les nefs d'une église à l'occasion de certaines cérémonies. Ainsi, dès le quatrième siècle, saint Paulin, évêque de Nôle, après avoir édifié sa nouvelle

église de Saint-Félix, l'enrichit de précieuses tentures ; à la même époque, au témoignage d'Asterius d'Amazée déjà cité, les fidèles avaient un goût prononcé pour les étoffes ornées de figures ou de scènes bibliques ; au neuvième siècle, Anastase le Bibliothécaire parle d'images, sans doute de tapisseries, qu'on appendait à des tringles ou pièces transversales placées autour de l'autel, et c'est le cas notamment de l'évêque d'York, Egbert, qui étale avec orgueil dans son église des tissus de soie couverts de figures étranges :

Serica suspendens peregrinis vela figuris.

Plus tard, en 984, on trouve des tissus également en soie dans la collection d'un autre prélat anglais, Engelricus.

En Allemagne, entre 1164 et 1200, Meginwart de Weltinburch est qualifié de *tapetiarius ;* un autre, en 1177, au couvent de Chiemsee, est enregistré sous la rubrique de *Fridericus tapifex de familia ecclesiæ.*

En France, pénétrons-nous dans les cathédrales, il n'en est pas une, si humble soit-elle, qui, aux jours de fête, ne demande sa décoration aux chefs-d'œuvre de l'art textile. Les courtines (*cortinæ*), les voiles (*vela*), les *aulæa*, sont destinés à servir, soit de tentures, soit de portières ; les pailes (*pallia*) recouvrent d'ordinaire les autels ; les bancquiers (*bancalia*), les espalliers (*spaleriæ*) et les dosserets (*dossalia*), les sièges et les dossiers des bancs. Le mobilier ecclésiastique comprend en outre des *substratoria*, des *tapetes* ou *tapeta*... des baldaquins ou des faldistoires, tous recouverts de tapisseries. C'est

que, dès longtemps, la France avait ses fabriques de haute-lisse ; une, par exemple, tenue par les moines de Saint-Florent de Saumur, au dixième siècle ; une autre à Poitiers, au commencement du siècle suivant. Et, pour le dire en passant, ce sont ces anciens tableaux tissés qui pourraient le mieux, s'ils n'étaient pas si rares, nous familiariser avec la grandeur, la facilité, l'abondance des compositions, de l'ancienne peinture française.

Les archives nationales révèlent encore l'existence d'innombrables ateliers en Italie, en Espagne, en Angleterre, dans les Pays-Bas, en Danemark, jusqu'en Russie, et, cela, dans les localités les plus obscures.

Voudrait-on lire quelques vieux vers anglais ?

And ye, lovely ladies,
With your longe fyngres,
That ye have silk and sandel
To sowe when time is
Chesibles for chapelynes,
Churches to honoure.

Ainsi en effet, depuis l'époque où saint Adhelm faisait compliment aux femmes anglo-saxonnes pour leurs travaux d'aiguilles ; depuis la belle Ostrida qui avait brodé l'assassinat tragique de l'un de ses oncles, jusqu'à la normande Mathilde interprétant sur le canevas les faits héroïques du guerrier son époux, et encore bien après, jusqu'à la Réforme, les vestiaires des églises s'étaient enrichis d'œuvres exquises : vêtements sacrés, chasubles, chapes, tuniques, voiles de tabernacle, où l'aiguille des châtelaines s'était plu à dessiner les scènes de l'Evangile, les images des saints.

Et nous y pensons en tristesse, de tout ce travail, de tous ces monuments de patience et de piété, encore une fois que reste-t-il ? Le seul souvenir de ces *longe fyngres* jamais fatigués, que le cœur et la foi ranimaient sans cesse, non pour la vanité, mais *Churches to honoure.*

C'était si facile, si doux à détruire, ces fragiles chefs-d'œuvre ? Et quel plaisir en effet que de briser, en même temps que l'image d'un saint abhorré, l'œuvre, et " l'œuvre d'amour " de toute une vie ? Le *Cantique* en effet n'a-t-il pas dit : " Au milieu de cette pourpre est une broderie, œuvre d'amour des filles de Jérusalem (*Cant.* IV, 10) [31] ? "

* * *

Art essentiellement religieux. Si ce n'est déjà fait, constatons en finissant que, pour la période dont nous venons de nous occuper, comme d'ailleurs pour celles qui l'ont précédée, tout l'art, ou du moins ce qui nous en reste, est à peu d'exceptions près, essentiellement, exclusivement religieux.

D'après M. Georges Goyau, " le siècle de Bernard fut par excellence le siècle de la Vierge. D'innombrables foules étaient attirées par le pèlerinage du Puy... Les livres se multipliaient sur les miracles de la Vierge : miracles de l'église de Coûtances, de Notre-Dame de Rocamadour, de Notre-Dame de Chartres. Et ces livres remettent sous nos yeux les grands mouvements des foules qui s'ébranlaient à destination de ces grands sanctuaires. Le long des routes, le silence de ces masses

était tel " qu'on ne soupçonnait pas qu'il y eût là un seul être humain [32]. "

Cette chère dévotion est encore la même au treizième siècle, la même au quatorzième, et quand donc, d'ailleurs, en France plus particulièrement, a-t-elle jamais cessé ? Au moyen âge, on l'a très bien dit, " Marie est le centre des choses, " et nulle part elle ne fut plus aimée. A Notre-Dame de Paris, quatre portails sur six lui sont consacrés. Le douzième siècle, à la Porte-Sainte-Anne ; le treizième siècle, à la Porte de la Vierge ; le quatorzième siècle, aux bas-reliefs du Nord, la célèbrent tour à tour sans jamais se lasser. Il en est ainsi, ou à peu près, pour toutes les *Notre-Dame*, non seulement de France mais de la chrétienté d'Europe, et partout, l'artiste essaie de mettre à l'image de la Vierge-Mère la beauté, la mansuétude, la pureté rayonnante.

Après Marie, les saints occupent dans la pensée chrétienne, une place plus grande que jamais. Au douzième siècle, les plus précieux trésors sont des reliques d'un vieil évêque ou d'un moine d'autrefois. Dans un temps où il n'y a rien à attendre de la science humaine, on demande tout à ces médiateurs entre Dieu et l'homme, sachant qu'ils ont, eux aussi, connu les misères humaines, et que par conséquent, ils doivent être plus secourables. La mère apporte devant leur châsse l'enfant malade ; le mari vient supplier pour la femme qui va mourir. Ces foules dont parle M. Goyau, ce sont en effet des milliers et des milliers de pèlerins comme ceux de la Vierge, qui marchent des mois entiers sous la pluie et sous le soleil pour pouvoir s'agenouiller un

instant sur le tombeau d'un saint, et l'on a pu dire avec vérité, avec bonheur aussi, que " les routes de Rome et de Saint-Jacques de Compostelle furent, au moyen âge, les chemins de la civilisation [33]. "

Rien d'étonnant alors que les statues des Saints, avec celle de la Vierge, se dressent au portail des cathédrales et que leur légende en emplisse les vitraux. Le moyen âge a compris l'histoire comme Jean de Beauvais pour qui les vrais grands hommes sont les docteurs, les confesseurs, les martyrs, les vierges, des abbés, des moines perdus dans les solitudes, des mendiants ; pour qui les faits les plus importants de l'histoire sont une translation de reliques, la fondation d'un monastère, la retraite d'un ermite dans le désert, les miracles d'un saint Léonard dans le Limousin, d'un saint Maixent dans le Poitou. Non qu'il oublie les grands événements historiques, les grandes batailles, les conquérants, ceux qui ont rempli de leurs noms l'univers. Mais l'ermite saint Dié, dans la forêt des Vosges, l'intéresse infiniment mieux que l'empereur Héraclius, sainte Marie d'Oignies plus que la bataille de Bouvines, etc. Bref, l'histoire du monde pour lui, c'est l'histoire de la cité de Dieu dans le monde, et l'art sacré des douzième, treizième, quatorzième siècles ne la conçoit pas non plus autrement [34].

L'art travaille du reste pour les petites gens, pour les confréries — d'après Etienne Boileau, il y en avait une centaine à Paris au treizième siècle ; — il travaille pour les menuisiers, les maçons, les tailleurs de pierres, les cordonniers qui vont faire les frais de ces statues,

de ces vitraux, de ces peintures, et nous l'avons assez dit, ce qu'il leur faut, à eux tous, c'est la Vierge, au premier rang partout et toujours, les saints leurs protecteurs, les symboles de leurs croyances, le ciel qui s'entrouvre, un Dieu qui les bénisse, un Christ qui leur tende ses bras.

Nous devons à Jules Labarte un touchant détail sur ce que nous pourrions appeler les " tableaux domestiques, " car l'art ne se confinait pas à l'église. " Ces tableaux portatifs à sujets de sainteté, étaient d'un usage universel... Ils étaient composés de plusieurs pièces liées l'une à l'autre par des charnières et se repliant sur elles-mêmes... Ils faisaient partie du mobilier des chambres à coucher, et leurs vantaux s'ouvraient au moment de la prière ; puis lorsqu'on allait en voyage ou à la guerre, le tableau *cloant* était emporté avec les armures et les bagages [35]. "

Les artistes devaient donc, de gré ou de force, pour satisfaire leurs clients, se donner aux sujets religieux. Vers 1250, Etienne Boileau, dans son *Livre des Métiers*, nous avertit que les imagiers-peintres sont quittes du guet, " par la raison que leur métier n'apartient fors que au service de Notre Seigneur et de ses saints, et à la honnerance de saincte Église. "

Passe pour la France, dit-on, mais l'Italie ! L'Italie sensuelle, affamée et affolée de beauté plastique ! Jusqu'à l'époque dite de " la Renaissance ", l'Italie ne fait pas exception à la règle générale. Pour elle comme pour la France et tout le monde, l'art n'a qu'un but, ce but simplement défini par Buffalmaco, un des célè-

bres fresquistes du Campo-Santo de Pise : " Nous ne voulons pas autre chose que de peindre des Saints et des Saintes dans nos fresques et nos tableaux, afin de combattre par là les démons et de rendre les hommes meilleurs. "

Les peintres de Sienne disent en tête des statuts de leur corporation : " Nous sommes, par la grâce de Dieu, ceux qui manifestent aux hommes grossiers et illettrés les choses miraculeuses faites par la vertu et en vertu de la sainte foi. "

Quant à l'art florentin, M. Emile Ghébart écrit que, " depuis Giotto, il semblait appartenir à la clientèle ecclésiastique. Les peintres étaient des artisans d'édification religieuse. Un christianisme simple et grave, l'action toute populaire des Tiers-Ordres franciscain et dominicain, l'ascétisme du grand archevêque saint Antonin dans la première moitié du *Quattrocento*, peut-être aussi le vague souvenir de Dante, maintenaient les artistes sous le manteau de l'Eglise[36]. "

---

1. James-J. Walsh, *The thirteenth, greatest of Centuries*, New-York. — 2. *L'Architecture, du Ve au XVIIe siècle*, t. IV, petit in-folio non paginé. — 3. *L'architecture monastique*, Paris 1856. — 4. *L'architecture gothique*, p. 200. — 5. G. Ruhl, *La cathédrale de Cologne*, Liège, 1907. —6. Mortier, *Histoire des Maîtres-Généraux de l'Ordre des Frères-Prêcheurs*, t. II, p. 340. Le campanile serait l'œuvre de Fra Giovanni da Campi et de Fra Talenti da Nipozzano. Cf. L. Ferretti, *Storia delle Arti Belle in Italia*, Florence, 1913. — 7. *Hist. artist des Ordres Mendiants*, 1912, p. 57.

—8. Paris 1909, trad. française de *Franz von Assisi und die Aufange der Renaissance in Italien*, Berlin 1885 ; 2e édit., 1904. — 9. Cet article de Renan, paru en 1855, fait partie de ses *Nouvelles Etudes d'histoire religieuse*. — 10. *Pages d'art*, 2e série, p. 4. — 11. JEAN GUIRAUD, *l'Eglise et les origines de la Renaissance*, Paris 1902. — 12. Petri Ven. *Epist.*, II, 50, Migne, t. CIXXXI, col 273. — 13. Saint-Pierre de Cluny avait 555 pieds de long ; Saint-Pierre de Rome en a 564. LORRAIN, *Essai hist. sur l'abb. de Cluny*, cité par Demimuid, *Pierre le Vénérable*, 2e édit. 1895, in-8o, Paris, p. 88. — 14. VIOLLET-LE-DUC, *Dict. raisonné de l'archit. franc. du XIe au XVIe siècle*, t. II, pp. 387 sq. Au mot *cathédrale*. — 15. LA MENNAIS, *De l'Art et du Beau*, ch. II. — 16. ABEL FABRE, *Pages d'art chrétien*, Ière série, p. 11. — 17. CHARLES KINGSLEY, *The Saints, tragedy*. — 'M. Georges Goyau (*Hist. relig. de la France*, p. 215) cite une lettre de l'abbé Haimon sur la construction de Saint-Pierre-sur-Dive, où ce passage est à recueillir : " Vit-on jamais dans les siècles passés des princes, des seigneurs, des puissants, des hommes et des femmes de haute naissance, courber leurs têtes superbes pour s'atteler à des chariots chargés de vin, de blé, d'huile, de chaux, de pierre, de bois, et traîner comme des bêtes de somme jusqu'à l'église du Christ vivres et matériaux de construction ? " — 18. E. CARTIER, *Etude sur l'art chrétien*, in-12o, Paris 1879, p. 87. — 19. *Hist. abrégé des Beaux-Arts*, p. 196. — 20. COMTE DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, p. XXI. — 21. BRIN et LAVEILLE, *La Civilisation chrétienne*, s. d., t. II, p. 70 sq. — 22. W.-J. CRIPPS, *Old English Plate*, 1878, p. 173. — 23. W.-J. CRIPPS, *Ibid.* — 24. DEHAISNES, *Documents ... concernant l'hist. de l'art...* (2 in-4o, Lille, 1886) t. I, p. 885 à 920. L'inventaire de Charles le Téméraire occupe p. 1-202 des *Ducs de Bourgogne* du COMTE DE LABORDE. Voir aussi : FERDINAND DE LASTEYRIE, *Hist. de l'orfèvrerie*, in-12o, Hachette, 1875 ; EMILE MOLINIER, *Hist.*

générale des arts appliqués à l'industrie, du ve au XVIIIe s., 4 in-4o, Paris, s. d. — 25. Cf. *Annales Archéol.*, t. II, 1845, p. 167 ; GILLET, *op. cit.*, p. 159, avec cette note : " L'exemplaire type, qui est de la fin du treizième siècle, consiste en quatre volumes in-folio, dont le premier est à Paris, le second à Oxford, les deux derniers à Londres. Cf. Léopold Delisle, *Hist. litt. de la France*, t. XXXI, p. 216 ; HASELOFF, dans A. Michel, *Hist. de l'art*, t. II, p. 336. Les plus beaux manuscrits (de cet ouvrage) sont de l'extrême fin du XIVe siècle. — Autres références : COMTE DE LABORDE, *La Renaiss. des arts à la cour de France ;* RIGOLLOT, *Hist. des arts du dessin, depuis l'époque romane jusqu'à la fin du* XVIe s. (2 in-8o, Paris, 1863), t. II, p. 16 sq ; FEUILLET DE CONCHES, *Hist. de l'école anglaise de peinture* (in-8o, Paris 1882) ; MONTALEMBERT, *Moines d'Occident*, 1876, t. III, p. 133 sq. ; MARGARET STOKES, *Early Christian Art in Ireland*, in-8o, London, 1887. — 26. LECOY DE LA MARCHE, *Les manuscrits et la miniature*, in-8, Paris, s. d., p. 244. — 27. *Les Peintures de Saint-Savin*, 1845, gr. in-fol. — 28. Cf. R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane* (grand in-8o, Paris, 1912), *passim* et pp. 547, 548; aussi l'*Hist. de la peinture au moyen âge* d'EMÉRIC DAVID, 1863. — 29. OLIVIER MERSON, *Les vitraux*, in-12, Paris, s. d., p. 12-16. Il donne des références : *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, 2e sér., t. III ; *Acta Pontificum Cenomanensium*, ms. du XIIIe siècle, biblioth. du Mans ; RICHER, *Monumenta Germaniæ* etc. — 30. *Ecole française*, t. I, p. 14. — Pour le reste, cf. OL. MERSON *Les vitraux ;* LABARTE, *Arts industriels*, t. II, p. 321 ; DIDRON, *Ann. archeol.*, t. II, p. 166 ; EDMOND LEVY, *Hist. de la Peint. sur verre en Europe et partic. en Belgique*, in-4o, Bruxelles, 1860 ; GERSPACH, *L'Art de la verrerie*, in-8o, Quantin, s. d. ; ABBÉ BORÉE, *Notice sur la peinture sur verre* dans le *Bull. monumental* de 1839, p. 526. — 31 DURAND DE MENDE (*Rationale div. officiorum*, lib. I, ch. III, 23, 39) a défini le rôle de ces

différentes catégories de tissus. — Voir aussi ANASTASE LE BIBLIOTHÉCAIRE dans la *Vie* du pape Etienne IV, et celle d'Adrien I ; Séroux d'Agincourt, *Hist. de l'art*, édit. anglaise, t. I, p. 10 ; EUGÈNE MUNTZ, *La tapisserie*, in-8o, Quantin, s. d. *passim ;* GILDE DE SAINT-LUC, *Bulletin de la* XXIIe *réunion*, p. 42. — 32. *Histoire religieuse de la France*, s. d. (1922), p. 215. — 33. EMILE MALE, *Revue des Jeunes*, 10 janvier 1922. — 34. EMILE MALE, *L'art religieux du treizième siècle*, pp. 306-7. — 35. LABARTE, *Hist. des arts industriels*... Paris, 1864, II, 46. — 36. *Sandro Botticelli*, p. 64.

Au sujet du Mont-Cassin : " Under the influence of the great abbot Desiderius the school of Monte-Cassino assumed the leadership in an artistic movement which was to extend as far as Cluny. Some eleventh century monuments such as the church of Sant'Angelo in Formis have preserved frescoes which attest the importance of this Benedictine school, but its traces are to the found chiefly in miniatures. *The Catholic Enclyclopedia.*

VII. Période dite de la "renaissance"

Saint Thomas et les Papes. — Les moines mendiants. — Le sens esthétique. — Travail intense. — Œuvres innombrables. — Valeur d'art. — Griefs. — Jugements préconçus. — Valeur de religion.

Le chapitre qui précède, si on a daigné le parcourir, explique déjà le titre que nous donnons à celui-ci. Quelle que soit la date précise où commence cette période, "dite de la Renaissance,"— début ou milieu du quinzième siècle, car les auteurs, ici, sont partagés, — le mot lui-même, ce mot pompeux de Renaissance, est un terme inexact. — Disons cependant de suite que nous l'emploierons au cours de cet article, parce que c'est le mot consacré, l'étiquette nécessaire, et que le souci de la clarté comme aussi de la simplicité nous l'impose. Les mots du reste, les étiquettes ne sont plus rien depuis que tant d'ouvrages — pour ne citer que cet exemple — nous parlent de tout, excepté de ce qu'ils annoncent.

De fait, et en toute vérité historique, l'art n'a pas eu à renaître à un moment quelconque du quinzième siècle, pour l'excellente raison qu'il n'était pas mort ; il vivait au contraire, il se résolvait en beauté toujours

croissante depuis trois ou quatre cents ans. Qu'on parle d'un plein épanouissement, d'une surabondance d'œuvres de toutes sortes, surtout dans la peinture et la sculpture, tout le monde sera d'accord. Le haut enseignement théologique et philosophique du treizième siècle, dilué, simplifié par les prédicateurs populaires, s'est peu à peu infiltré dans les foules ; la culture intellectuelle s'est généralisée, et l'art a évolué vers le progrès en même temps que la science. Qui a dit le premier que " l'art, comme toutes choses, relève de la philosophie ?"

Un apport considérable est aussi venu de l'étranger, c'est-à-dire que la rapide déchéance de l'empire d'Orient a poussé nombre de Grecs, calligraphes, scribes, copistes, maîtres d'écoles, à passer l'eau et à venir tenter en Italie une fortune qu'ils espéraient brillante. C'était la fusion du savoir et de l'atticisme, deux choses qui n'étaient pas mortes non plus et d'ailleurs faites pour toujours s'entendre.

Saint Thomas et les Papes. A propos des " hostilités théologiques de la Sorbonne contre l'humanisme, " M. Georges Goyau vient d'écrire dans sa magnifique *Histoire Religieuse* de la France (p. 332) : " Les théologiens de Paris n'avaient pas à l'endroit de l'humanisme les sourires de Léon X... Il eût fallu faire pour l'humanisme ce qu'avait fait saint Thomas pour l'aristotélisme : il eût fallu l'orienter, l'assimiler. Un saint Thomas *eût compris, avec toute son âme, les juvéniles aspirations de la Renaissance*... mais la Sorbonne du seizième siècle était fort infidèle au Thomisme... et

tandis qu'en un demi-siècle étaient parues vingt-trois éditions italiennes et quarante éditions allemandes des œuvres diverses de saint Thomas, on se bornait en France à imprimer une fois en 1490 la *Somme Théologique* et quelques opuscules etc... " Poursuivez la lecture au moins jusqu'au jugement du jésuite Maldonat sur cette "génération de médiocres" qu'était la dite Sorbonne à l'époque également susdite, jugement qui se trouve être, aussi bien, celui de l'histoire.

Ce seul mot nous suffit : " Saint Thomas eût compris la Renaissance "... et pour nombre d'écrivains plus catholiques que lui, plus catholiques que le Pape, quel malheur que ce mot béni n'ait pas été prononcé plus tôt !

" Plus catholique que le Pape, " car en effet, les papes ont continué à l'égard des artistes, des artistes de tout ordre, leur œuvre de toujours, et l'œuvre d'hier sera encore celle de demain. *Qualis ab incœpto*, devise de Montalembert, devise du Souverain Pontificat.

Douze ou quinze ans avant M. Georges Goyau, Mgr Baudrillart a écrit une ou deux pages qui, elles aussi, n'ont que le tort de n'être pas venues plus vite :

" Je vous le demande, n'y a-t-il pas quelque grandeur dans cette sollicitude des papes pour ce qu'ils considèrent avec leurs contemporains, comme le progrès de la science, des lettres, de la civilisation même ?.. N'est-elle pas imposante la sécurité avec laquelle ces papes envisagent la culture de leur époque, la confiance d'un Nicolas V, par exemple, tranquille sur le sort de l'Eglise parce que des légions d'hommes savants lui prêtent leur appui ? Avait-il si grand tort lorsqu'il disait que, bien que l'Eglise

ait en elle-même des titres suffisants pour imposer le respect et l'obéissance, les hommes pourtant ont besoin de la voir briller d'un certain éclat extérieur et surtout de celui que donnent l'art et le savoir ? — N'est-ce rien pour Rome que d'avoir été, comme elle le fut au commencement du seizième siècle, pendant vingt années, la maîtresse du monde, non plus comme au temps des empereurs, par la force brutale des armes, mais par la puissance et la beauté conquérante de l'art (PÉRATÉ, *Le Vatican*, p. 529) ? Qu'eût-on dit, que ne dirait-on pas encore aujourd'hui si l'Eglise eût adopté une attitude contraire, si elle eût impitoyablement flétri et blâmé ce mouvement des esprits, ce renouveau des lettres et des arts ? Oh ! comme on dénoncerait en elle l'ennemie de la civilisation, de l'esprit humain et de ses progrès.

" Nous connaissons ces déclamations et nous les entendons chaque fois qu'elle s'efforce de prévenir, non pas un progrès, mais un écart de l'intelligence humaine.

" Nous ne reprocherons pas à la papauté la position qu'elle a prise à l'égard de la Renaissance. Au fond, c'est l'attitude même de l'Eglise, du moins son attitude définitive en face de tous les grands et légitimes mouvements de l'esprit humain ; parfois sans doute elle s'en défie à leur naissance, mais elle ne se résigne pas à les bouder ; elle se les assimile en ce qu'ils ont de bon et de compatible avec ses dogmes ; et n'est-ce pas par ce procédé que sa doctrine, toujours identique en son fond, comme un arbre qui tire son suc de la terre, développe ses rameaux et multiplie ses aspects ?

" Il en est des transformations intellectuelles comme des transformations politiques et sociales ; elles sont inévitables, et elles ne peuvent, hélas ! s'accomplir sans excès passagers. C'est la loi de notre humanité à la fois progressive et faillible l'Eglise le sait ; elle reste là avec ses principes et ses dogmes, tantôt sévère et tantôt souriante aux efforts dont elle a le spectacle, prête à recueillir, une fois

la tempête passée, tout ce que le vent aura semé de bonne graine et à en faire sortir de bons fruits[1]."

C'est clair, c'est bienfaisant, et avec moins de crainte ou d'inquiétude pourrons-nous maintenant procéder. "Crainte," en effet, pouvait éprouver un primaire des "bords glacés du Saint-Laurent," quand il se rappelait ce qu'un maître de l'Institut de France venait de dire : "On a tant écrit sur ce grand sujet que la plume hésite même à en tracer le nom, fût-ce par une allusion rapide[2]."

Osons cependant pour la *jeunesse du pays* — car nous n'imaginons jamais d'autre auditoire — tracer ce nom, citer quelques faits, dire quelques mots d'ailleurs moins à nous qu'à des auteurs dignes de confiance.

A Rome, pendant l'exil des Papes en Avignon, les révolutions violentes se sont succédé, et on ne trouve, jusqu'à leur retour, aucune trace d'activité artistique, malgré le goût pour la peinture manifesté par le restaurateur éphémère de la République, Cola di Rienzi. Les chanoines de Saint-Pierre n'ont pas même pu entretenir les lampes qui brûlaient à la confession de l'Apôtre et les ont éteintes, laissant les animaux pénétrer librement dans la basilique en ruines. Mais voici le Pape revenu; c'est Martin V (1417-1431) et il institue une commission chargée de restaurer les églises. Pour Saint-Jean-de-Latran, sa basilique de prédilection, il demande des fresques aux deux grands peintres Gentile da Fabriano et Pisanello : des pièces d'orfèvrerie à Ghiberti et fait travailler Masaccio à Sainte-Marie-

Majeure. — Plus que lui encore, Eugène IV (1431-1447) fait appel à tous les genres d'artistes pour remettre en beauté la capitale du monde chrétien. Il restaure la façade de Saint-Pierre ; demande des portes au sculpteur dominicain Antoine de Viterbe, fait décorer par fra Angelico la chapelle du Saint-Sacrement au Vatican, confie à l'illustre Ghiberti tantôt nommé la tiare qu'il doit porter au prochain concile; appelle à Rome le sculpteur Donatello (1433), même le peintre à la mode alors en France, Jehan Fouquet, lequel fera son portrait dans le cloître des Dominicains de la Minerve ; garde auprès de lui un maître en broderie et tapisserie, Jean de Naples, car ces deux arts ne sont-ils pas nécessaires pour embellir les mitres et autres ornements pontificaux, décorer de tentures les grandes salles de réception du Vatican, pourvoir de beaux étendards les armées et les cortèges de l'Eglise ? Aux artistes de la plume, il prodigue aussi ses faveurs, même à un Poggio, pourtant, d'après Pastor, " l'une des figures les plus repoussantes de son temps à cause de son amour violent de la jouissance, de sa cupidité sans bornes, de son orgueil démesuré. " Et après cela, et même après l'excès d'indulgence pour un Valla à qui il accorde une pension quoiqu'il ait glorifié la débauche, il se trouvera un Allemand, Voigt, pour représenter Eugène IV comme " un bigot à l'esprit étroit, fermé aux idées nouvelles, ne se complaisant qu'au milieu de moines fanatiques et ignorants," — car " c'est ainsi qu'on écrit l'histoire. "

Mais poursuivons. Ce Nicolas V (1445-1455), tantôt nommé par Mgr Baudrillart, ne rêve que de beaux livres

et de beaux édifices ; il croit sincèrement que l'union de la foi avec la science et les arts peut s'opérer sans que la part de l'homme surpasse la part de Dieu dans le partage ; il groupe autour de lui autant d'artistes qu'il le peut et les plus renommés de l'Italie, entre autres : Andrea del Castagno, Piero della Francesca, le grand architecte Leo Battista Alberti, auteur d'un traité de l'architecture (*De re ædificatoria*), d'un traité de la sculpture où il s'occupe aussi de la peinture, au surplus un novateur — nous ne le disons pas à son éloge — qui a rejeté l'architecture traditionnelle telle que mille ans de christianisme l'avaient peu à peu formée, pour nous ramener à celle de Vitruve, c'est-à-dire des Romains.

A son tour, Sixte IV (1471-1484) donne à Melozzo da Forli, un des fondateurs de l'Académie de Saint-Luc, le titre de *pictor papalis* ; il appelle à Rome, pour décorer la chapelle Sixtine, d'abord Cosimo Rosselli qui " le ravit par la vivacité de ses couleurs, " ensuite, vers 1481, Sandro Botticelli avec tous ses collaborateurs : Signorelli, Domenico Ghirlandajo, le Pérugin, un peu plus tard Filippino Lippi. — Innocent III (1484-1492) demande à Mantegna un travail semblable pour une autre chapelle du Vatican. — Jules II (1503-1513) renouvelle à Signorelli les faveurs de Sixte IV, donne du travail à Pinturicchio, au peintre-verrier Guillaume de Marcillat, dominicain, et confie à Raphaël la décoration des *Stanze* au Vatican, événement de toute première importance dans l'histoire de l'art. — Enfin, et sans aller jusqu'à Clément VII (1523-1534)

qui fera décorer par Mazzuoli dit le Parmesan la salle des Pontifes et nommera Sébastien del Piombo " scelleur " de la chancellerie du Vatican, Léon X (1513-1521) pousse à l'extrême — il faut le dire — sa tendresse pour les artistes : architectes, peintres ou sculpteurs ; jusqu'au bout aussi sa condescendance pour les humanistes, artistes en savoir, en beau style. N'est-ce pas lui, en effet, qui félicitera Erasme par un bref solennel pour son édition critique du *Nouveau Testament* quoique, dans son *Manuel du Chevalier chrétien* et dans son *Eloge de la Folie*, cet écrivain sceptique et frondeur ait tourné en ridicule les moines, les prêtres, les papes, les théologiens scholastiques, se soit moqué du culte des images, des reliques des saints, des pèlerinages, des vœux que les marins faisaient à la Sainte-Vierge ou à d'autres saints pour éviter les naufrages ?

Il est entendu aussi que le Sacré-Collège sera façonné à l'image des papes, composé d'ailleurs comme il est, d'esprits distingués, connaisseurs des choses d'art, littérateurs et savants ; ajoutons, puisque ce peut être utile, grands chrétiens à la foi profonde, aux mœurs sévères, à l'âme noble et élevée. C'est nommer Nicolas Albergati, évêque de Bologne, qui portait sous la pourpre de cardinal le froc des chartreux et sous ce froc, le plus cruel des cilices. C'est nommer Dominique Capranica, d'une piété égale et également aimable, Bessarion, Prosper Colonna, Pierre Barbo, plus tard devenu pape sous le nom de Paul II ; Guillaume d'Estouteville, le dominicain Torquemada, cardinal de Saint-Sixte, " le plus grand théologien de son temps, " d'après l'é-

crivain protestant Voigt, par surcroît protecteur des arts, protecteur aussi et peut-être encore plus des lettres, car on sait le service inestimable qu'il leur rendit, celui d'importer à Rome la grande invention du quinzième siècle, l'imprimerie. Il établit des imprimeurs allemands, les premiers que l'Italie ait vus, dans l'abbaye de Subiaco dont il était commendataire et bientôt après, les appela à Rome.

Les Moines Mendiants. Chez les moines mendiants, c'est encore comme autrefois, le même amour du Beau avec le même amour du Bien. N'écoutons pas les protestants, et par exemple le fatras haineux de Henri Estienne (1532-1598) contre " la liberté audacieuse de cette sainte canaille ". Cette " sainte canaille ", en plein quinzième siècle, se lançait dans un mouvement de ferveur plus vif que jamais. Ce n'est pas nous mais M. Gillet qui en fait la remarque : " Chez les Dominicains surtout, on assiste, sur le tombeau de sainte Catherine de Sienne, à un dégagement admirable de vie mystique. Pour eux le quinzième siècle est le siècle des Saints : vingt-neuf personnages de cette époque sont vénérés sur les autels ; c'est de ce mouvement que sort le couvent de Saint-Marc. " (252).

Pas plus que les Bénédictins et les Franciscains toujours fidèles à eux-mêmes en matière d'art, les Dominicains n'ont voulu contrecarrer le mouvement littéraire et artistique de la Renaissance. Pour ce qui est des lettres, elles devaient naturellement progresser avec l'invention de l'imprimerie, et disons-le, ou répé-

tons-le en toute simplicité comme s'il s'agissait des autres et de n'importe qui, ce sont les Frères-Prêcheurs, le cardinal Torquemada en tête (ne pas confondre avec son neveu l'inquisiteur), qui ont fait la fortune de la machine de Gutenberg. Les premières presses florentines furent des presses dominicaines, et parmi les plus anciennes éditions romaines, on recherche avant tout celles de la Minerve. A propos de ce couvent, son nom seul est un indice, et le R. P. Garrigou-Lagrange faisait naguère cette judicieuse remarque : " Par une singulière coïncidence, l'église des Dominicains à Rome s'appelle Sainte-Marie sur Minerve, comme pour nous dire : Dans cette subordination, la sagesse naturelle, loin d'être asservie, est glorifiée et transfigurée [3]. "

Quant aux beaux-arts et à la peinture en particulier, on serait tout d'abord curieux de savoir d'où proviennent certaines œuvres qu'on admire aujourd'hui dans les musées d'Europe. Des catalogues comme celui que M. Fétis autrefois savait faire pour la galerie de Bruxelles, c'est-à-dire indiquant l'appartenance originelle des tableaux, nous apprendraient sûrement, au point de vue artistique, des choses intéressantes. Au moins savons-nous que le plus grand, et, pour plusieurs, le plus beau tableau du Louvre, les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, cet " épanouissement suprême de la peinture de genre ", cet " hymne incomparable d'allégresse ", célébrant " la gloire et la beauté de la race humaine dans l'entière jouissance des choses et de son être ", a été fait pour un réfectoire de couvent, pour

l'abbaye bénédictine de Saint-Georges-le-Majeur, à Venise. Or, il se trouve aussi que le *Repas chez Simon* du même maître et au même endroit, l'un des tableaux également les plus remarqués, était primitivement chez les Prêcheurs de San-Zanipolo, encore à Venise.

Au demeurant, nos Pères n'avaient pas de meilleurs amis que les artistes, si ce n'est peut-être les pécheurs à convertir. C'est pour eux, quand leur Ordre venait à peine d'être fondé, que Guido de Sienne, le peintre le plus célèbre de cette même ville, avait exécuté, en 1221 (?), sa non moins célèbre *Madone*. Plus tard, à Sienne encore, ils faisaient peindre par le Sodoma de Verceil (1477-1549), dans leur église de Saint-Dominique, les fresques de la chapelle Sainte-Catherine de Sienne. Longtemps auparavant, ils avaient adopté un peintre en quelque sorte officiel, Simone Memmi (1284-1344), lequel consacra son pinceau à glorifier saint Dominique, et enrichit de ses chefs-d'œuvre les églises de son Ordre, à Florence, à Pise, à Orvieto, etc. Plus tard encore, en 1344, un peintre de Pise, Francesco Traini, auquel on attribue aujourd'hui les célèbres fresques du *Campo-Santo*, le *Triomphe de la Mort*, le *Jugement dernier* et la *Vie des Anachorètes*, avait fait pour les Dominicains de l'église de Sainte-Catherine, un beau retable où la figure en pied de leur saint Patriarche s'encadrait de huit médaillons quadrilobés du plus précieux travail, représentant les principales scènes de sa vie. Vers le même temps, ou plus précisément, une douzaine d'années plus tard, les Dominicains de Florence confiaient à un autre peintre, le mystérieux

Andrea da Firenze, dans leur couvent de *Santa-Maria-Novella*, tout le décor de cette vaste chapelle qui porte aujourd'hui le nom si glorieux de *Chapelle-des-Espagnols*. Là, dans la fresque du *Triomphe de l'Eglise* apparaissent, par un hardi jeu de mots, les " chiens du Seigneur " (*Domini canes*), chiens au pelage blanc et noir, montant la garde autour des brebis fidèles couchées aux pieds du pape et de l'empereur, ou se jetant vaillamment sur les loups qui déchirent le troupeau [4].

Une autre fresque bien autrement célèbre et connue de tout le monde par les innombrables reproductions en peinture, en gravure, en sculpture qu'elle nous offre partout, non pas toujours, il est vrai, des copies fidèles, est la *Cène* de Léonard de Vinci, et qui ne sait que cette œuvre hors pair, ce chef-d'œuvre pur et simple, " qui marque, a-t-on dit, l'apogée de la peinture italienne ", fut exécutée pour les Dominicains de Milan, dans le réfectoire de leur couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, où d'ailleurs on peut la voir encore ? Vérité dans les formes, naturel dans l'expression, harmonie dans l'ordonnance, unité dans l'action : tout ce que les peintres des âges précédents avaient poursuivi avec patience et candeur, maintenant se trouvait à la fois " réalisé dans un équilibre extraordinaire, avec une liberté et une ampleur qu'aucun d'eux n'avait su encore atteindre. " Gœthe lui-même, peu susceptible pourtant de sentiments chrétiens, lui qui devait, s'il n'en était pas là encore, " détester si cordialement le christianisme, et le son des cloches " et autre chose... que lui seul pouvait dire ; Gœthe, en face de cette peinture incom-

parable, placée comme elle est, c'est-à-dire de telle sorte que le Christ et ses disciples ont dû sembler faire partie de l'assemblée des moines, n'a pu taire la réflexion suivante : " Ce devait être, à l'heure du repas, un remarquable coup d'œil que ces deux tables du Christ et du prieur en regard l'une de l'autre, et celles des moines comprises entre elles... Le Christ, en effet, devait célébrer la Cène chez les Dominicains à Milan [5]."

Nous avons nommé tantôt le couvent de Saint-Marc, et tout d'abord, l'on n'est pas surpris que son fondateur, Antonin Pierozzi, plus tard archevêque de Florence, plus tard, saint Antonin — " sainte canaille " sans doute, lui aussi — ait été à son tour maltraité par la critique, même la critique italienne. C'était un ardent aristotélicien : comme son maître saint Thomas et tous les scholastiques, il invoque sans cesse le philosophe de Stagyre, et cependant l'auteur d'une volumineuse histoire de l'Académie platonicienne de Florence, M. Arnaldo della Torre, écrivait de lui en 1902 : " Il anathématise *l'art avec tous ses charmes*, et pareillement la philosophie, dont la prétention est d'expliquer ce que les théologiens protègent du nom de mystère, et voici le résultat : Tandis qu'au temps où la cour pontificale était à Florence, un clerc était un protecteur libéral, souvent même un amateur intelligent des études humanistes, du jour où Antonin fut élu, un homme d'église n'est plus qu'un homme austère de mœurs et de pensée, étranger presque totalement à l'idéal des humanistes. "

Un certain Gustavo Uzielli avait déjà traité ce sujet

en 1895-1897 et fini par conclure que " la philosophie platonicienne ne pouvait pas se développer du vivant d'Antonin, " thèse vers laquelle inclinait aussi le célèbre Voigt, nommé plus haut.

On le voit, ce sont toujours les mêmes lieux communs, les mêmes rengaines, et faut-il se donner la peine de les écouter, d'y répondre ? En deux mots, Antonin, absorbé qu'il était par son ministère pastoral, ne fut ni un adversaire ni un partisan de l'humanisme. Que si, en pareille matière, la neutralité était impossible, alors il aurait été plutôt partisan. Il accepte le nouvel état de choses " comme une nécessité ". Il ne condamne par l'étude des lettres profanes en soi, mais il proscrit simplement l'excès qui la peut vicier et qu'il nomme " curiosité " ou " vanité ". Comme archevêque, il a pour secrétaire — car il lui en faut un, vu ses occupations incessantes — un professeur de grec à qui il laisse le temps de correspondre à son gré avec Aliotti, le Pogge ou Marsuppini ; ses meilleurs amis sont des humanistes ou des hommes qui les protègent et les encouragent : le cardinal Capranica, le cardinal Torquemada, ami des lettres et des arts, Vespasiano, trait d'union vivant entre tous les esprits cultivés de l'époque, etc ; à tous les humanistes il sait rendre justice, et cette attention à signaler leurs talents et leurs mérites profanes est un des caractères par où ses *Chroniques* l'emportent sur les œuvres historiques de ses contemporains. Pourquoi aussi ne pas rappeler que le plus aimé de ses frères en saint Dominique, Lapaccini, est un bibliomane, et fait plus significatif encore, qu'il

a lui-même, Antonin, ouvert à Saint-Marc, étant prieur, une belle " librairie ", longue de quatre-vingt brasses, partagée en deux nefs par de légères colonnettes, garnie de trente-deux armoires en bois de cyprès, bibliothèque où se conservaient les huit cents manuscrits que lui avait confiés Cosme de Médicis, " la première bibliothèque publique de l'Europe ", au dire de M. Raoul Morçay ?

Pour ce qui est des beaux-arts, s'ils acceptent comme les lettres ses conditions, il les approuve sans réserve. N'est-ce pas lui qui fonde et bâtit le couvent de Saint-Marc, cette " merveille d'art que nous admirons encore aujourd'hui ? " lui qui, pour l'architecture et la sculpture, fait appel à l'un des artistes les plus gracieux de la jeune Renaissance, Michelozzo Michelozzi, disciple de Donatello, et pour la peinture ou le décor intérieur, à Fra Angelico de Fiesole, à cette date le représentant le plus autorisé de sa génération, le plus ouvert aux innovations, le plus attentif à la nature et aux modèles antiques ? C'est une singulière façon " d'anathématiser l'art avec tous ses charmes ", que de le laisser pénétrer jusqu'à la retraite la plus intime de la vie religieuse, ou pour employer des termes encore plus clairs, de faire orner de fresques des cellules de dominicains, chose absolument sans précédent dans les annales de l'Ordre, luxe interdit de tout temps, offense grave contre la sainte pauvreté [6].

Oh ! comme les saints sont peu connus, peu compris ! Où des pharisiens, encore aujourd'hui, se scandalisent — de mine, vous entendez ; où ils crient à l'indécence, au

scandale, Antonin, lui, un cœur très pur, ne trouve moyen que de s'élever vers le ciel. Et si vous voulez savoir comment, en effet, l'austère idéal de ce moine — car il l'est resté malgré sa mitre d'archevêque — peut tolérer les images mondaines des jardins chers aux *Décamerons* et aux *Paradis* plutôt profanes des Alberti, lisez les avis qu'il donne sur ce sujet à une dame de Florence. Il lui conseille de tourner à des images saintes les grâces et les élégances toutes séculières qu'elle aurait devant les yeux. " Pour une âme pure et pieuse, la pensée de Dieu, dit-il, transformera les beaux jardins de luxe humain en les jardins du ciel, et les danses frivoles, en la danse joyeuse des Anges et des Vierges devant le trône de l'Agneau ".

C'est trop peu d'avoir tantôt nommé Fra Angelico, car son éloge tient à peine dans des livres entiers, et de fait il en existe plusieurs, notamment ceux de MM. Etienne Cartier et Henri Cochin. Nulle célébrité n'a jamais eu, peut-être, meilleure " presse ". Tout a été dit et on n'a plus qu'à se souvenir, à se rappeler par exemple, entre mille autres témoignages d'admiration, les quatre ou cinq pages d'Hippolyte Taine dans son *Voyage en Italie* (t. II, p. 153), pages étincelantes comme le sujet. Et comment, malgré tous nos soucis de brièveté, ne pas en recueillir quelques lignes ?

" Angelico avait pour coutume de ne jamais retoucher ou refondre aucune de ses peintures, mais de les laisser comme elles étaient venues la première fois, croyant qu'elles étaient telles par la volonté de Dieu. Ce qu'il

sait peindre et qu'il a répété partout, ce sont des visions, les visions d'une âme innocente et bienheureuse. " Donne-moi, très doux et tendre Jésus, de me reposer en toi au delà et au dessus de toute créature, de toute beauté et de toute gloire... Toi présent, tout est délicieux... (*Imit. J.-C.*). En lui le rêve tendre, comme une rose abritée contre les brutalités de la vie, s'épanouit loin de la grande route où se heurtent les pas humains. Alors se déploie devant le regard la magnificence du jour éternel, et désormais tout l'effort du peintre s'emploie à l'exprimer. Des escaliers de jaspe et d'améthyste étagent leurs dalles luisantes jusqu'au trône où siègent les personneges célestes. Des auréoles d'or luisent sur leurs têtes ; leurs robes rouges, azurées, vertes, frangées d'or, cerclées d'or, rayées d'or, scintillent comme des gloires. L'or rampe en filets sur les baldaquins, s'amoncelle en broderies sur les chapes, étoile les tuniques, fleuronne les diadèmes ; et les topazes, les rubis, les diamants constellent de leurs flammes l'orfèvrerie des couronnes (*Couronnement de la Vierge*, musée du Louvre ; *Douze anges autour de l'enfant Jésus.* — Uffizi.) Tout est lumière ; c'est l'épanchement de l'illumination mystique ; par cette prodigalité de l'or et de l'azur, une seule teinte domine, celle du soleil et du ciel. "

Et encore : " Fra Angelico oublie que ses figures sont des images ; il leur rend les soins minutieux d'un fidèle et d'un adorateur ; il brode leurs robes comme des vêtements réels ; il fait serpenter sur leurs manteaux des guillochures aussi fines qu'un ouvrage d'orfèvrerie ;

il peint sur leurs chapes de petits tableaux complets ; il s'applique à dérouler délicatement leurs beaux cheveux pâles, à étager leurs boucles, à faire tomber régulièrement les plis de leurs tuniques, à arrondir purement sur leurs têtes la tonsure monacale ; il entre dans le ciel à leur suite pour les aimer et les servir. En effet, il est lui-même la dernière des fleurs mystiques. Ce monde qui l'entourait et qu'il ne connaissait pas, achevait de s'engager dans la voie contraire, et, après un court accès d'enthousiasme, allait brûler son successeur, un dominicain comme lui, le dernier chrétien, Savonarole. "

Et à son tour, fra Bartolommeo, la deuxième des gloires artistiques de Saint-Marc, pour qui son art est une des voies de la prière et un moyen de sainteté, n'est-il pas, lui aussi, une âme charmante, digne comme celle d'Angelico de toute notre affection? Ce fut, au demeurant, " un grand artiste, un de ceux qui ont créé la formule florentine du style monumental. Raphaël doit tout à ses leçons, à son sens de l'équilibre, à ses modèles de composition pondérée et harmonieuse. C'était un cœur d'or et une tête bien faite. Sans lui, Andrea del Sarto, le Pontormo n'existeraient pas. . ." (Gillet, 295).

On le voit déjà, quels qu'aient été au juste les sentiments de saint Antonin à l'endroit de la Renaissance, son couvent n'en produisit pas moins des artistes de première valeur, tels encore : Fra Ambrogio della Robbia, le céramiste, neveu du fondateur de cette illus-

tre famille, et fra Benedetto, le miniaturiste, ou du moins l'excellent calligraphe, frère de l'Angelico. Il est vrai qu'il produisit aussi Jérôme Savonarole, et volontiers nous revenons à lui.

Que dire encore ici, et quand la pleine lumière se fera-t-elle sur cet homme si discuté, vénéré comme un saint par saint Philippe de Néri, revendiqué comme un des leurs par tous les révoltés en rupture de ban avec l'Eglise ? Au point de vue de l'art, le seul d'ailleurs qui nous intéresse en ce moment, nous maintenons que Savonarole n'a jamais prêché contre lui, mais contre la luxure, et tant pis si l'art chez quelques-uns était tombé jusque là. Malgré toute sa largeur de vue, malgré tous ses "sourires" pour la Renaissance, lorsque la nature était prônée aux dépens de l'esprit par un art et une philosophie purement matérialistes, n'était-ce pas le devoir très élémentaire de l'Eglise de protester, non, comme on l'a dit, contre la culture littéraire ou artistique, mais contre les errements de l'esprit ou de la chair ? Savonarole n'a pas fait autre chose.

Comme esthéticien, il est si abstrait qu'il en devient discutable — qui ne l'est pas, à commencer par ceux qui ne se font pas faute de le juger ? — Il adopte l'esthétique systématisée par saint Thomas dans son opuscule *De pulchro et de bono*, énoncée ou développée en divers endroits de sa *Somme : Bonum et pulchrum sunt idem ;... Pulchrum nunquam separatur a bono* (le bon et le beau sont une même chose ;... le beau ne se sépare jamais du bon...) ; *pulchrum continetur sub bono, imo idem est secundum rem cum illo, solumque ab*

eo ratione differt (le beau est contenu dans le bon, ou plutôt en réalité est une même chose avec lui et n'en diffère que par un acte de raison). Saint Thomas jette rapidement ses notes sur le papier ; Savonarole s'explique, et cela non dans un traité, mais dans un sermon et sans scrupule, le sermon qui suit le troisième dimanche du carême :

" La beauté dans les choses composées résulte des proportions dans les parties, ou de l'harmonie dans les couleurs; mais dans ce qui est simple, la beauté c'est la transfiguration, c'est la lumière... Voyez le soleil, les étoiles : leur beauté est dans la lumière qu'ils répandent. Voyez les esprits bienheureux ; leur beauté est dans la lumière. Or Dieu est lumière, et quoi de plus beau que Dieu ? N'est-il pas la beauté elle-même ? ...Donc, c'est par delà les objets visibles qu'il faut chercher la beauté suprême dans son essence... D'où il suit que là où se conserve plus pure l'idée de Dieu, là aussi se trouve davantage, et dans une mesure analogue, le foyer de l'art. "

Ce " petit homme de trois sous ", comme il s'appelle lui-même, ce sombre moine, au manteau troué, au " profil de bouc ", ni riche, ni beau, ni même éloquent, revient souvent sur ces idées, et même se fait écouter, ce qui n'est pas le fait de tous les orateurs :

" La beauté de l'homme et de la femme est d'autant plus parfaite qu'elle se rapproche davantage de la Beauté suprême. Mais, dites-vous, je voudrais savoir ce que c'est que la Beauté ? La beauté ne consiste pas seulement dans les couleurs. C'est une qualité qui résulte de la proportion, de l'harmonie des membres et du reste du corps. Vous ne dites pas qu'une femme est belle parce qu'elle a un beau

nez ou de belles mains, mais parce que tout chez elle est bien proportionné. D'où vient donc cette beauté ? Si vous regardez bien, vous verrez qu'elle vient de l'âme. En effet, dès que l'âme a disparu, le corps devient pâle, méconnaissable ; sa beauté l'abandonne. De même quand un artiste peint une figure d'après nature, son ouvrage est toujours moins beau que son modèle. Malgré tout son mérite, il ne peut donner à son ouvrage la vie de la nature, car l'art ne saurait complètement révéler la nature. L'âme étant donc la cause de la beauté du corps, il faut qu'elle soit plus belle que lui. Socrate se plaisait, dit-on, à contempler de beaux jeunes gens, afin d'apercevoir la beauté spirituelle à travers la beauté de leur corps[7]. "

Savonarole, disions-nous, se fait écouter. C'est grâce à sa toute chrétienne et chaude éloquence que le licencieux Baccio della Porta devient le mystique fra Bartolomeo déjà nommé ; c'est lui qui persuade Lorenzo di Credi de sacrifier plusieurs études toutes païennes et lui fait promettre de mieux respecter à l'avenir la dignité de son art ; lui que les trois della Robbia, et Botticelli, et l'architecte Simone Cronaca entourent de leur vénération ; lui qui, même après sa mort, garde encore un ascendant salutaire sur des génies tels que Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci. — Nous posons de nouveau la question : est-ce là, langage et action, l'œuvre d'un barbare ? Encore un peu, et nous demanderions au cher Fra Girolamo de prier pour nous tous qui ne savons pas le comprendre. Il est vrai, " comprendre, c'est égaler. "

Nous reprochera-t-on de saluer encore quelques autres moines artistes du même ordre, à part ceux de

Saint-Marc et les architectes Sisto, Ristoro, Pasquale dell'Ancina, Rainerio, Gualterotti, Jacobo Passavanti, le sculpteur Guglielmo de Pise et Antoine de Viterbe ; le peintre-verrier Guillaume de Marcillat, autant d'artistes déjà signalés au cours des articles précédents ? Ce seraient maintenant, pour l'architecture : Fra Giocondo de Vérone (vers 1430), " homme très rare et universel ", dit Vasari, et Fra Ignatio Danti de Pérouse, lequel exécuta, sous le pape saint Pie V, une partie de la galerie vaticane ; pour la peinture sur verre: le bienheureux Jacques d'Ulm, l'auteur des verrières de San-Petronio à Bologne ; Bernardino di Stefano (Sainte-Marie-de-la-Fleur), Ambrogio di Bindo, Giacomo di Turcio, Giacomo di Paolo, Bernardo di Anagni, Bartolommeo di Pietro, Mariotto Nardi (cathédrales de Sienne et de Pérouse) ; pour l'enluminure : Filippo Lapaccini, Pietro de Tramoggiano, Ludovico Raimondi, Sœur Plautilla de Sienne... et combien d'autres ? au moins vingt-cinq hommes et douze femmes ; combien en architecture et sculpture ? au moins cinquante ; combien en peinture ? ajoutez Marco Pensabene, Marco Maraveja, Pierre Van den Keeren du couvent de Gand, de plus un contemporain du Père Lacordaire, le Père Besson, ou, encore si le sujet vous intéresse, voyez le bel ouvrage de notre Père Marchese sur *les plus insignes peintres, sculpteurs et architectes dominicains*[8].

Pour finir, et finir " en beauté ", relisons ces quelques lignes si gracieuses qui elles-mêmes terminent les conférences de M. Gillet :

" Puissiez-vous emporter de ces leçons l'impression de la richesse de l'art religieux, le culte de sa beauté, l'intelligence de sa vertu, et plus de reconnaissance encore ou de piété pour les deux hommes admirables, Dominique et François, d'où rayonna pendant quatre siècles une si grande somme d'idéal, et qui valurent au monde plus de chefs-d'œuvre qu'aucun monarque, même les Médicis et Louis XIV en son Versailles, n'a su en inspirer, — le jour où ils renoncèrent au monde et où, rejetant ses vêtements, le jeune Bernardone d'Assise se détourna de son père terrestre pour s'écrier seulement : " Notre Père qui êtes aux cieux ! "

Une autre perle à enchâsser serait le mot tout récent de M. André Pératé à propos de la Rencontre des deux patriarches-fondateurs, un des chefs-d'œuvre d'Andrea della Robbia, haut relief modelé avec amour, dont l'émail blanc, sur un fond de bleu ciel, s'encadre dans un cintre de la *Loggia di San-Paolo*, à Florence. " La part de saint Dominique, dit-il, dans la propagation de la beauté chrétienne, n'est inférieure à nulle autre ; et l'un des frontispices les plus convenables à une histoire de l'art chrétien ne serait-il pas l'image de ce *Baiser de saint Dominique et de saint François*[9] ?"

Le sens esthétique. Le sens esthétique, ou plus simplement, l'amour du Beau, n'est pas né avec la Renaissance puisqu'il est naturel à tout être normalement doué, mais il s'est magnifiquement développé avec elle et grâce à elle, grâce aussi à ce travail intense sans lequel le génie même n'aboutit pas. On connaît ce vers, misérable de forme, mais superbe de vérité pratique :

Le temps n'épargne pas ce que l'on fait sans lui.

Sans chercher à remonter plus haut que le treizième siècle, les artistes, les peintres surtout, étaient alors l'orgueil de l'Italie, l'orgueil de Florence en particulier, la ville des fleurs, des fleurs d'art, et dès cette époque, le centre dirigeant de toutes les écoles, bien que ses rivales, Pise et Sienne, eussent été les premières à marcher de l'avant.

Aussi bien, quand Charles Ier d'Anjou, allant vers Naples, traverse la Toscane, les magistrats, parmi les fêtes et les divertissements, choisissent, pour faire honneur au frère de saint Louis, une visite à l'atelier de Cimabué, dans les jardins de la porte San-Piero. Il y voit la célèbre Vierge conservée encore aujourd'hui à Santa-Maria-Novella, et il est saisi d'admiration ; mais quand le peuple lui-même est admis à contempler ce tableau, cette admiration devient de l'enthousiasme, presque du délire, et spontanément, une procession s'organise pour conduire en triomphe la Madone de la demeure du peintre au trône qui lui était préparé dans l'église. Cette dignité bienveillante naïvement répandue sur un visage moins rigide, une certaine souplesse dans l'attitude, la fraîcheur dans le coloris des chairs, c'était, après les siècles d'hiératisme, la vie qui réapparaissait dans l'art.

Un fait analogue se produisit à Sienne le 3 juin 1311, quand le plus grand des maîtres siennois, Duccio di Buoninsegna, eut terminé le retable du dôme. " Le jour où ce retable fut porté au dôme, dit une chronique siennoise, les boutiques furent fermées ; les prêtres

et les moines, sous la conduite de l'évêque et suivis des Neuf, des autres fonctionnaires et des citoyens, allèrent chercher l'image, des cierges à la main ; derrière l'image suivaient les femmes et les enfants ; les cloches sonnaient à toute volée ; des prières furent récitées et des aumônes distribuées aux pauvres [10]. " Croyez-en donc Rohault de Fleury quand il nous affirme que " la République de Sienne attachait plus d'importance à l'acquisition d'un chef-d'œuvre qu'au gain d'une victoire. "

Avec le temps, ce goût des belles choses ne fait que s'accroître parmi le peuple et s'affine de plus en plus. On aime la peinture avec passion ; on fait décorer non seulement les lieux de prières mais les palais publics et privés, bien plus, des objets même d'usage familier. Qui n'a vu dans les musées ces bannières, ces caisses nuptiales, ces plats décorés, objets singulièrement précieux, témoignages d'un art gracieux, naïf, populaire et universel ? Détail charmant que rapporte M. Monnier dans son *Quattrocento* (II, 223), c'est " pour la beauté que le paysan enguirlande la nuque de ses bœufs blancs de franges de laine rouge, et pour la beauté encore qu'il place une tomate au-dessus d'un sac de blé. "

Vous pensez bien dès lors que, même si l'artiste travaille pour le peuple, comme c'est le cas très souvent, ainsi que nous le verrons, et encore davantage s'il travaille pour les grands, pour les connaisseurs, gens extrêmement délicats, difficiles, exigeants, il devra traiter les moindres détails avec application et conscience. De fait, pour le peintre, le miniaturiste, le sculp-

teur, le ciseleur, le manche d'une guitare, la poignée d'une arme de combat, l'orfèvrerie d'un éperon, la broderie d'un vêtement, la ganse d'un chapeau, le grain d'un rosaire, une lettre onciale, moins que cela, un cure-dents, un bouton, une bestiole, une pointe d'herbe, un fragment de pierre, l'objet le plus humble constitue une œuvre d'art, et devient par là même affaire très importante. Léonard de Vinci écrit à Ludovic la More : " Je puis vous faire des canons, mortiers, engins à feu, de forme utile et *belle* ". Vous notez le dernier mot ?

En passant, vous savez la rageuse boutade du Caravage à propos du Joseppin, signor d'Arpinas, grande figure à Rome cependant : " Et ils appellent cela de la peinture ! Ces misérables se croient artistes ! *Canaglia* (cherchez au dictionnaire) ! Je n'en voudrais pas pour broyer mes couleurs et nettoyer mes brosses ! "

Travail intense. Mais pour arriver à faire *belle* toute chose, comme il faut longtemps étudier, peiner, s'appliquer,

Cent fois sur le métier remettre son ouvrage !

Pour le peintre en particulier, voyez *Il libro dell' arte* du moine Cennino Cennini (réédité à Florence en 1859, p. 68) : " Pendant un an, étudier à bien user le dessin sur tablettes (*studiare un anno a usare il desegna della tavoletta — poi stare con maestro*); étudier pendant six ans à trier les couleurs et les gypses, à cuire les colles, à pétrir les pâtes, à se rendre expert

dans la préparation des panneaux ; les rehausser, les polir, mettre l'or et bien faire le grené ; employer six autres années à connaître la couleur, à orner de mordants, à faire les draperies d'or, à travailler sur mur — *sempre disegnamdo, non abbandonando mai, ne in di di festa, ne in di di lavorare.* — Alors d'apprenti, le peintre devient compagnon — *ragazzo* — ; de compagnon il devient maître [11]. »

Vous avez compté treize ou quatorze ans, et Vasari a bien raison de dire qu'un garçon de dix-huit ans est déjà trop vieux pour se mettre au métier !

Un métier si chèrement acquis — et c'est le cas aussi pour l'architecte — vaut sans doute la peine qu'on l'exerce, c'est-à-dire qu'on travaille soi-même de ses propres mains, sans se contenter de laisser des ordres plus ou moins sévères à manœuvres, élèves ou apprentis. Mais alors encore, même pour le grand maître, même pour un Léonard de Vinci, quelle préparation, quel labeur, quel effort ! Lomazzo, qui recueillait à sa source même la tradition de son école, nous dit que la tête du Christ fut pour Léonard la matière de longues méditations, et il nous représente ce beau génie d'artiste continuellement absorbé dans la contemplation de la divinité, puis, comme dernier trait et le plus significatif, il ajoute que sa main paraissait trembler lorsqu'il approchait le pinceau de son ouvrage, observation précieuse que Dante avait déjà faite sur les peintres religieux de son temps et qu'il a exprimée dans deux vers trop peu connus et médités des artistes postérieurs :

Similemente operando all' artista
Ch'ha l'abito dell'arte e man che trema.

Nous parlions de l'architecture, et de même lorsque, à Florence, on mure la coupole de Notre-Dame-de-la Fleur, Brunelleschi s'occupe de tout, de tout absolument, " et on n'y mettait pas une petite pierre ou une brique, dit son historien, qu'il ne voulût la voir, et si elles étaient bonnes, et si elles étaient bien cuites et bien nettes. La diligence qu'il mettait à la chaux était merveilleuse, et il allait en personne aux fours, se préoccupant des pierres, se préoccupant de la cuisson, et du mélange de la chaux, et du sable et de tout ce qu'il fallait[12]. "

Lorenzo Ghiberti travaille quarante-neuf ans aux deux fameuses portes du baptistère de Florence. La seconde, celle qu'il exécuta de 1425 à 1452, a été surnommée la *Porte du ciel*, et elle a dû l'être pour l'artiste, s'il a fait comme son compatriote et contemporain, Fra Angelico, qui, lui, " peignait pour l'éternité ": *Æternitati pingo.*

Michel-Ange, pendant qu'il décore la chapelle Sixtine, se renferme sans voir personne et travaille tout seul. Son biographe nous apprend que, " au lieu de faire faire les mélanges, les préparations ordinaires et les autres choses nécessaires, il broie lui-même jusqu'aux couleurs, ne se fiant ni aux praticiens, ni aux garçons d'atelier. Au *Jugement dernier*, il peine ainsi huit ans.

Et pendant cent ans, après le Bramante, le même Michel-Ange, et ensuite Charles Maderne, le Bernin,

Borromini, Vignole et autres vont s'employer à l'œuvre grandiose de Saint-Pierre de Rome.

Œuvres innombrables. En Toscane, au début du quinzième siècle, il n'était pas un fond de vallée si montagneux et si retiré que l'art de la peinture n'y fût connu, estimé, envié. Nous ne saurons jamais de combien de toises de fresques furent couverts partout, toujours, les murs des moindres couvents, des plus modestes sanctuaires de tout ce bienheureux pays. A chaque pas, sous les yeux, elles déroulaient leur enseignement évangélique, et M. Henri Cochin " ne pense pas qu'en aucun temps et aucun pays, on ait peint autant qu'en ce temps et en ce pays [13]. "

Et que dire des " images " portatives ? — le mot est toujours pris au sens ancien. Il en est d'elles comme des vieux livres : jetez un coup d'œil sur un catalogue d'antiquaire : les neuf-dixièmes des numéros sont des articles religieux. A part les grands artistes de la Renaissance qui eux-mêmes ont tous aimé à dessiner au pinceau, au burin, des sujets de sainteté, il y a cette foule de peintres de second, même de troisième ordre, dont l'histoire ne parle guère, et dont cependant il faut tenir compte quand on veut juger dans son ensemble, la production artistique de cette période. Ces artistes, on ne le sait pas assez, furent légion. Ils se sont mis, dès qu'ils ont commencé à produire, au service de la dévotion populaire, et ils y sont demeurés jusqu'à la fin de leur existence, qui, parfois, fut très longue. Leurs œuvres sont en si grand nombre qu'on ne viendra

jamais à bout d'inventorier celles que le temps et les hommes ont épargnées, et qui représentent pourtant, on n'en saurait douter, qu'une partie seulement de ce qu'ils avaient produit. Ces œuvres étaient en général des peintures votives, et les murs des églises et chapelles en étaient littéralement recouverts [14].

A ces tableaux sans nombre, il faudrait joindre aussi toutes ces gravures multipliées comme à l'infini, par le procédé alors nouveau de l'imprimerie. Pour se faire une idée de la production artistique en ce genre, peut-être inférieur en soi, mais d'une singulière efficacité au point de vue des intérêts religieux, il suffirait peut-être de feuilleter le *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal, du quinzième siècle*, où un Allemand, saintement passionné pour ces antiquailles, M. L.-W. Schreiber, a décrit en détail toutes les estampes allemandes qu'il a pu trouver de cette époque. On peut juger par cette immense collection de la richesse des autres pays dans le même ordre de choses.

Gravures et tableaux, pour la plupart, étaient demandés aux peintres ou graveurs par les confréries d'art, de métiers ou de piété. On sait que ces corporations, innombrables au moyen âge, l'étaient encore sous la Renaissance. M. Pastor en a compté soixante-treize dans la seule ville de Florence, au commencement du seizième siècle. Or toutes ces confréries rivalisaient entre elles à qui posséderait l'autel le mieux orné, les plus beaux tableaux, les plus belles statues, les plus belles verrières. C'était un concours de luxe en même temps que de dévotion, et pareille donnée, du reste

parfaitement historique, nous dispense d'insister davantage sur cette arithmétique du sujet.

Valeur d'art. Nous parlions tantôt de travail et ce serait le cas de répéter le mot banal mais si vrai que nous entendions souvent au collège : *Labor omnia vincit improbus.* Outre que " l'effort, a-t-on dit, ajoute au prix de l'art, lui donne plus de mérite et quelque chose de plus moral ", il peut amener pour lui les résultats les plus heureux, et nommons-en quelques-uns : la noblesse dans la conception, l'harmonie dans l'ordonnance, l'équilibre des masses, l'unité dans l'action, la science de l'anatomie ou la vérité dans les formes, la netteté des contours, la finesse du modelé et des reliefs, le naturel dans l'expression, l'exactitude dans la lumière, l'heureuse disposition des draperies, la découverte des secrets du clair-obscur, des lois de la perspective aérienne, des lois de la perspective linéaire ou du dessin en profondeur, c'est-à-dire sur plusieurs plans, le succès des raccourcis même les plus difficiles ; tout cela sans nuire à la grâce ingénue, à la simplicité candide, à l'émotion fervente, à tout ce qui exprime la beauté la plus vivante !

Ce qui nous paraît si simple, si ordinaire aujourd'hui chez un artiste, ne l'était pas autrefois, et par exemple, de pouvoir sur une surface plane, n'ayant que deux dimensions, donner la sensation vraie de la rotondité, de la solidité des choses en leurs trois dimensions. Qui le croirait ? Boccace déjà exaltait Giotto pour avoir pu réussir à produire un *trompe-l'œil* si parfait que

nombre de gens pouvaient faire erreur et confondre la peinture avec la réalité[15]. Or aujourd'hui cela semblerait un jeu d'enfant.

Une autre exemple, une autre conquête du grand art, la couleur, et nous reproduisons ici avec plaisir un passage de M. Doucet (*Le goût en art*), croyant qu'il sera utile à nos jeunes lecteurs :

"Une couleur n'est pas une teinte unique et fixe comme la pâte colorée que le peintre fait jaillir du tube pressé ; elle est d'abord, la plupart du temps, par essence, le mélange de plusieurs colorations simples ; puis elle subit en outre l'influence du milieu où elle se trouve : transparence de l'air, reflet du ciel, lumière de l'heure, réverbération de l'entourage... Ce vêtement noir est baigné de jour, modelé par le corps avec des ombres et des lumières, éclairé par le soleil jaune, bleui par le ciel d'azur, rougi par cette masse de geraniums — verdi par les feuilles. — C'est une composition ineffable de mille couleurs qui viennent concorder à un effet sombre, mais il n'est pas noir."

La couleur, le relief, tout ce que nous avons dit plus haut est chose entendue, presque banale aujourd'hui et l'on n'y prend pas garde, par effet d'habitude, mais tout cela était nouveau jadis, le fruit d'un long travail, du travail des siècles, car aucune *invention* n'est autre chose, et là encore nous nous payons de mots.

Evidemment, la valeur d'art n'est pas toujours et partout la même. Comment le serait-elle si le talent n'est pas toujours égal, pas toujours à hauteur, ce qui a pu arriver en pleine Renaissance comme cela arrive encore aujourd'hui et arrivera toujours ? Sans doute aussi, en art, la quantité ne prévaudra jamais contre la qualité,

mais c'est une chose dont il faut tenir compte dans l'appréciation des œuvres, comme aussi de l'intention qui les anime ou du but qu'elles veulent atteindre. Or ce but ou cette intention, c'était le plus souvent, ainsi que nous venons de le dire, de satisfaire la dévotion du peuple toujours en quête de sujets religieux, d'où quelquefois, un peu de hâte, un peu de laisser-aller, du moins en apparence.

Faudrait-il être beaucoup plus sévère pour les œuvres des grands maîtres ? Qu'on y pense un instant, et l'on verra que, en définitive, on va jusqu'à leur demander l'impossible. En avons-nous le droit ? Franchement, dites-nous, si vous le savez, quelle est la ligne de la bouche, le regard des yeux, le trait du visage, l'ensemble de la physionomie qui exprime la religion, le mysticisme, la sainteté ? Quel pinceau, quelle couleur peut infailliblement rendre l'immatériel, c'est-à-dire l'insaisissable d'abord, l'intraduisible ensuite ? S'il y avait, au dernier siècle, un sujet inspirateur par excellence, n'était-ce pas l'apparition de la Sainte-Vierge à Bernadette, et cependant lorsqu'on montra à la sainte jeune fille la statue de Notre-Dame de Lourdes, sculptée cependant d'après sa description, son inspiration, les moindres détails qu'elle avait pu fournir, vous savez l'exclamation douloureuse qui lui échappa : " Oh ! c'est bien beau, mais ce n'est pas elle ! Il y a toute la différence de la terre au ciel ! "

Supposé même un talent tout à fait supérieur, un génie transcendant, on n'a donc pas tout expliqué quand on a trouvé cette naïveté, transcendante, elle aussi : " Ra-

phaël n'a pas été un saint : *voilà pourquoi* (vous notez cette conclusion), voilà pourquoi son style très noble, très correct et très harmonieux, sa manière originale et inimitable, son pinceau si fécond et si sûr n'ont pas parfaitement exprimé sur la physionomie du Christ, de la Vierge et des Saints cette grâce toute céleste qui captive le regard et ravit le cœur *sans éveiller les passions ni inquiéter la vertu !* " N'est-ce pas lamentable, ou plutôt simplement enfantin ? Fra Giovanni de Fiesole était un saint — on l'appelait " l'Angelico " — et il travaille toujours à genoux comme s'il priait; de fait il prie, il prie sans cesse, il pleure aussi, et il commence, et il recommence encore, toujours, et il prie encore, toujours, et il souffre, et il tremble, et il faudra que l'ineffable portrait ", celui de la Vierge,

> Par la main d'un artiste invisible achevé,
> Soit tel qu'Angélico l'avait toujours rêvé...

Note à ce qu'on vient de lire :

Ames d'artistes.

" Il est, dit Georges Sand, des génies malheureux à qui l'expression manque et qui emportent dans la tombe l'inconnu de leurs méditations ."

" Et Geoffroy Saint-Hilaire parle de la grande famille des muets et des bègues illustres.

" Ces paroles peuvent s'adresser à tous les artistes sincères qui, épris de leurs rêves, en constatent la pauvre réalisation. L'artiste est une âme affinée et vibrante qui a pour l'art une foi profonde. Aussi conçoit-on tout le pathétique de la situation de celui qui voit la beauté lorsqu'elle passe, mais dont la voix s'étouffe comme dans un cauchemar, quand il voudrait l'acclamer et la signaler. Tel qui

s'est exalté aux beautés de la nature ; qui s'est tenu à lui-même, dans l'ardeur de sa vie intérieure, des discours sublimes ; qui a été bouleversé par la joie et la douleur, n'a entendu sortir de sa bouche que des sons rauques et des mots ridicules quand il aurait voulu jeter ses cris à la terre. " Et les hommes ont écouté et ils ont ri... Ce rire est insensé. " (Marguerite Taschereau, *Etudes*, p. 87.) — Appliquez ces nobles paroles aux artistes du pinceau.

Les griefs, les préjugés. Ils abondent, évidemment, car autant sont rares l'admiration, l'indulgence en matière d'art, autant et si pénible que ce soit, il faut le dire— autant ne le sont pas, d'un côté, le manque de goût ou d'étude esthétique, l'inexpérience ou l'inintelligence des difficultés ; de l'autre, le parti pris, l'insuffisante compréhension ou possession du sujet à traiter, les clichés en vigueur, les jugements tout faits d'avance, le scrupule pharisaïque, la peur de dire sa pensée, etc. A noter tous les griefs sortis de là, et à prendre, pour compléter, le *Dictionniare des Synonymes*, on pourrait faire une longue, très longue liste : *Naturalisme* (synonyme de " sensualisme "), et l'on a soin d'ajouter " gigantesque ", de même qu'il faut une épithète à l'inconvenance, et donc " monstrueuse " *inconvenance ; Imitation exclusive de l'art antique, Recherche exagérée de la Beauté, Beauté elle aussi exagérée des formes, Recherche à outrance de l'effet sensible* (synonyme de " sensuel "), *Culte idolatrique de la chair, Nudités révoltantes, Prostitution du génie, etc, etc.*

Citons au hasard : " Les artistes de la Renaissance ne savent ni *modérer* l'expression naturelle, ni *contenir*

l'expansion de la force matérielle, ni *tempérer* la beauté physique. " Qu'est-ce à dire ? car l'auteur a beau *souligner*,

Son discours a besoin d'un devin qui l'explique.

" Le ciseau de Michel-Ange creuse le lit du torrent qui doit emporter toutes les traditions chrétiennes ". — " Giotto entraîne l'école florentine dans un vulgaire naturalisme ". — " Le Titien, Véronèze, le Tintoret et leurs contemporains accélèrent le mouvement qui précipite l'Italie vers la décadence. " — Jusqu'à la Madone qui est trop belle, danger non seulement pour nous mais pour elle, car " elle semble trop se complaire dans les grâces de son visage et les charmes de sa personne. " C'est bien ainsi et n'est-ce pas que c'est inimaginable ?

Distinctions nécessaires. S'il faut essayer de répondre, nous pourrions commencer par demander quelques distinctions, d'ailleurs, ici nécessaires : distinctions entre les arts et les lettres ou la philosophie; distinction entre les époques : la première, la deuxième et la troisième période de la Renaissance ; distinctions entre les écoles ; distinctions entre les artistes. Valla publiait en 1431 *De Voluptate*, et l'on peut oublier, si l'on veut, qu'il en atténua le scandale par son traité *De vero bono ;* Poggio éditait à son tour un recueil de plaisanteries ordurières ; dès le commencement de quinzième siècle, les humanistes commençaient à attaquer le christianisme ; mais les lettres ne sont pas les arts, et si elles ont pu influer

sur eux, ce qui est possible, il faudrait nous dire dans quelle mesure. Nous imaginons, quant à nous, que les artistes, la plupart au moins, absorbés qu'ils étaient par un travail intense, ne perdaient guère de temps à cette littérature juvénile, où notre Père Mandonnet ne voit que " de la grammaire, de la poésie, de la rhétorique ", et tout cela " sans aucun goût pour les problêmes intellectuels, les exigences scientifiques. " En d'autres termes, l'humanisme, c'est " l'abandon du domaine exploité par le moyen âge, celui des idées et des sciences rationnelles[16], " et sans doute, parce qu'ils ont besoin d'idées, ou lorsqu'ils en ont besoin, les artistes cherchent ailleurs.

Il faudrait aussi distinguer les époques. Dans la première moitié du quinzième siècle, les formes humaines sont traitées avec la plus scrupuleuse chasteté, et bien qu'étudiées d'après la nature, exécutées avec une précision et un soin minutieux, elles ne doivent pas retenir sur elles-mêmes l'admiration du spectateur, mais la reporter vers la pensée que le sujet cherche à inspirer, un sujet qui est le plus souvent d'ordre religieux. Même pour la dernière période de la Renaissance, certains énoncés sont encore discutables, par exemple : " après Raphaël et Michel-Ange, l'art devint étranger, non seulement au christianisme, mais au sentiment religieux ; " ou encore : " Les peintres italiens du dix-septième siècle, reniant les traditions de leurs ancêtres, ont éveillé jusque dans les peintures religieuses des impressions peu avouables. " On devrait au moins concéder que saint Ignace et les Jésuites, ayant continué

l'œuvre artistique et en même temps moralisatrice de saint Dominique et de saint François, les anciennes traditions chrétiennes, les traditions monastiques, s'étaient conservées en plusieurs écoles et chez beaucoup de peintres ou sculpteurs.

Ecoles et artistes. C'est ici surtout que des précisions géographiques, chronologiques, seraient désirables. Ainsi l'école siennoise opposa toujours, d'abord à Sienne, ensuite dans les environs, à Gubbio, à Spello, l'idéal mystique à l'idéal naturaliste, ne demandant toujours aux peintres que des œuvres parfaitement d'accord avec la piété des fidèles. — Dans l'école ombrienne, on remarque chez Nicolo Alunno (1430?-1502), précurseur direct du Pérugin, un parti pris de fidélité obstinée aux traditions ecclésiastiques du moyen âge. — A Florence, Benozzo Gozzoli (1420-), élève de fra Angelico, reste fidèle au chaste idéal de son maître ; Jean-Antoine Sogliani excelle à exprimer l'amour de la vertu dans le visage des saints comme le vice dans les pervers ; Lorenzo di Credi est pur, naïf, plein d'une douce mélancolie ; fra Bartolommeo nous est déjà connu ; son élève, Ridolfo Ghirlandajo, a des œuvres : une *Vierge* dans Saint-Pierre de Pistoie, les *Deux miracles de Saint-Zonobi*, où respirent la piété ; Andrea del Sarto, très admirateur du même Bartolommeo, garde sa manière dans ses *Vierges* et ses *Saintes-Familles*.

Négligeons, si vous le voulez, à Ferrare le Garofalo, à Brescia le Moretto ou Romanino, à Verceil Gaudenzio Ferrari, mais les Vénitiens, eux surtout, ont été

accusés plus que les autres de paganisme et d'immoralité, probablement parce qu'ils ont peint mieux que les autres et compris davantage le charme de la couleur, de la nuance. Or, qu'ils aient été païens et immoraux, c'est justement le contraire qui serait vrai. Si l'école vénitienne comprend deux groupes distincts : celui des peintres populaires, travaillant pour les confréries, les gildes, les *scuole*, et celui des peintres officiels, ceux-là au service de l'Etat, des patriciens, des monastères et couvents, l'esprit religieux est cependant le même dans les deux groupes. Le premier, avec Lazzaro Bastiani, Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, Diana, emplit les églises de Venise et des îles de peintures brillantes et délicieusement ingénues. Rien de plus charmant, de plus chaste — il va sans dire — que l'œuvre de Carpaccio : *La Légende de Sainte-Ursule* et les motifs variés de l'Oratoire des Esclavons. L'autre groupe, plus académique, nous dirions plus technicien — procédant des Vivarini et du grand peintre Padouan, André Mantegna ; représenté pour un temps par les trois Bellini, le Giorgione et le Titien, en attendant Palma, Paul Véronèse, Bonifazio, le Tintoret et " le divin Corrège ", ne diffère du premier que par l'expression, le *rendu* plus parfait, plus exquis. Le plus jeune des Bellini, Giovanni, n'est pas seulement l'un des plus beaux peintres, mais l'un des plus élevés, des plus sérieux et plus mystiques. — Giorgione n'a pas d'inspirations moins hautes, et ses *têtes de Christ* sont des merveilles d'émotion. — On se demande comment le Titien peut être taxé d'irréligion pour sa *Madone de Pesaro*, son

Assomption, son *Martyre de saint Laurent*, ses fresques du *Santo* de Padoue, sa *Mort de Pierre martyr*, sa *Présentation de la Vierge*, la *Mise au Tombeau* et le *Couronnement d'épines* du Louvre, surtout pour cette *Pieta* funèbre qu'il peignit comme testament et adieu à la vie (Académie de Venise).

Si maintenant, à tout ce qui précède on ajoute la réaction chrétienne suscitée par Savonarole, ensuite les prescriptions sévères du concile de Trente, ensuite — eh bien oui ! — la vigilance de l'Inquisition, et concommitamment, la reprise par le Saint-Siège, après une longue tolérance, de la direction des idées, le retour forcé de l'art au dogme et à la morale, sans quoi il était menacé de périr, on voit de mieux en mieux qu'une histoire et tout aussi bien un tableau en raccourci de la Renaissance, impose bien des distinctions, des réserves, des exceptions, en somme un peu de prudence... ou d'honnêteté.

Naturalisme (même " gigantesque "), *imitation exclusive de l'art antique, recherche exagérée de la beauté, beauté, elle aussi exagérée, des formes, recherche à outrance de l'effet sensible* (sensuel ?) : on peut pour l'instant considérer ces expressions comme à peu près synonymes et pour abréger, n'y voir qu'un seul et même grief. Or, en premier lieu, si l'on entend le mot " naturalisme " dans le sens qu'on lui donne d'ordinaire aujourd'hui, c'est-à-dire de protestation contre les naturelles tendances de l'âme religieuse, il faut dire bien vite qu'il n'avait pas, sous la Renaissance, la même signification.

Alors, il n'évoquait pas d'autre idée que celle de beauté dans la nature, beauté dans les formes humaines, les lignes d'ensemble et de détail, l'expression de la physionomie, le regard, le sourire, le geste, l'attitude ; dans celle aussi d'autre part, de la couleur, de la nuance à choisir pour tout cela et tout ce qui peut entrer dans une œuvre d'art. Certes, M. Brunetière était bien libre de penser et de dire — s'il le disait, il le pensait — que " la nature, belle ou laide n'est pas *bonne*, qu'elle est plutôt " immorale, foncièrement immorale ", il doit rester permis de croire encore avec d'autres, M. Louis Martin, par exemple,

" Qu'il y a dans la nature une majesté, une grandeur, une liberté, une force, une sérénité, une joie, qui sont la plus claire manifestation de Dieu ici-bas. Et l'âme n'a qu'à la contempler pour en éprouver la vertu multiple. Qu'il regarde et la symphonie le prend, il n'a qu'à se laisser pénétrer, il est soulevé par la force divine. Le voilà sorti de lui, de ses rétrécissements, de ses échecs ; il triomphe dans la nature avec Dieu etc. etc "... Ce serait à citer tout entier [17].

L'art *antique*, pour passer de suite à lui, n'a pas été irréprochable au point de vue de la morale, mais il mérite un compliment au point de vue de l'idée. Dans un petit ouvrage trop peu connu sur l'*Art chrétien des dix premiers siècles*, l'abbé Salmon écrit cette jolie page :

" Partis de ce principe primordial que la créature humaine a été dégradée à l'origine dans son âme et dans son corps, les Grecs, qui avaient exprimé leur croyance dans les fables de Pandore et de Prométhée, s'éprirent de la pensée de la réhabilitation, et s'appliquèrent à l'exprimer

en représentant l'homme dans toute la supériorité de sa vie intellectuelle et physique. Sous l'effort de cette pensée, des types d'une admirable perfection s'imposèrent à l'esprit des maîtres. La Vénus céleste se dessina radieuse et pure sous le ciseau de Phidias ; le Jupiter Olympien se révèla dans toute la majesté divine, et quand l'artiste eut donné au monde la Minerve (aujourd'hui au Vatican) autrement dite la *Pudicité*, exhumée sous Clément XIV de la villa Mattei, ce fut comme une apparition de l'éternelle sagesse et de la souveraine beauté, fixée par le génie dans le marbre de Paros. " (p. 12).

Or, oserions-nous ajouter nous-même, dans les œuvres qui nous restent de la statuaire antique, même dans les figures les moins drapées, on retrouve encore souvent ce sentiment de la pudeur inné chez la femme et que trahit la pose ou le geste, que révèle même une certaine incorrection anatomique, sans doute voulue par l'artiste, au profit de cette même pudeur. Où trouver des modèles, et pourquoi aurait-ce été un sacrilège que d'avoir voulu, pour glorifier la Vierge " toute belle," — *tota pulchra es* — emprunter à l'art hellénique ce qu'il a pu concevoir et réaliser de beauté ? Pourquoi aussi, en peinture ou en sculpture, certaines choses qui se rapprochent du beau antique : proportions harmonieuses, figures agréables, éclat des couleurs, " vérité naturelle", signalées comme qualités supérieures dans les œuvres du moyen âge ou des primitifs, deviennent-elles des défauts graves parce qu'elles se présentent dans les œuvres de la Renaissance ?

Mais passons, passons à la *recherche exagérée de la beauté*, à la *beauté exagérée*, elle-même. En vérité, l'une

et l'autre peuvent-elles jamais être exagérées ? Sans savoir au juste ce qu'on entend par là, il semble bien que la recherche du beau soit naturelle à tout être raisonnable, et si loin qu'elle puisse aller, nous ne connaissons pas de loi dogmatique ou morale qui la condamne. Les Anglais ont le mot juste pour écarter toute laideur en matière d'art : *offensive*, c'est une " offense ", une " injure " au public. Ce mot, ils ne l'ont pas trouvé, — ils n'ont rien trouvé — mais eux-mêmes peuvent sentir, peut-être comprendre cela. Et les Italiens, alors ? Vasari écrivait : " Quiconque se permet de choisir des artistes inférieurs et incapables n'assurera qu'une bien courte vie à ses œuvres ou à sa renommée ; mais, ce qui est plus grave, *il fait injure* au public et au siècle où il est né ". Et plus haut, plus anciennement encore, le moyen âge avait dit : *Symphonialis est anima.* La laideur sera-t-elle jamais une *symphonie* ? " Est-il possible, s'est-on demandé, que dans notre ascension vers Dieu, nous ayons plus de chance pour l'atteindre, de prendre le sentier de la laideur que de remonter la voie royale de la beauté par où Il est descendu jusqu'à nous ? Quel blasphème ! "

Au demeurant, la beauté serait-elle immorale d'elle-même, comme la nature, toute nature et tout art inspiré de la nature ? " La beauté physique, pensait un autre philosophe, Victor Cousin, est le signe d'une beauté intérieure qui est la beauté spirituelle et morale[18], " mais la beauté spirituelle et morale serait-elle elle-même immorale, même celle de la Vierge ? Faisait-il donc un péché grave, le riche Florentin des quinzième-

seizième siècles, le cardinal de la cour de Jules II ou de Léon X, qui préférait, pour la prier, se mettre à genoux devant une Madone de Botticelli que devant celle d'un primitif maladroit ? Faut-il que le plaisir chez l'artiste de produire un peu de beauté, chez le spectateur d'y regarder, plaisir *sensible*, il est vrai, soit nécessairement toujours plaisir *sensuel*, deux choses que M. Brunetière, toujours *salva reverentia*, a l'air de confondre ou de ne pas distinguer [19] ? — Faut-il que le Beau dans l'art soit moins moral, plus immoral, que le Beau dans la nature ? — Faut-il que toute chair, selon l'idée manichéenne, ait été créée par le principe du mal ? — Faut-il d'autre part qu'une œuvre artistique ne soit morale et religieuse qu'à force de gaucherie, ou pis encore de vulgarité et de laideur, tout comme certains livres de religion ou de piété, à force de mauvais style ? L'Eglise quant à elle, et elle est bien la première autorité à considérer en l'occurrence, n'a jamais prescrit telle ou telle forme à l'expression du sentiment religieux, excepté celle-là qui fût la plus capable de le traduire ou de le produire, et de son côté, un homme du monde, M. de la Sizeranne, écrivait justement tout à l'heure à propos de certain art contemporain qui confond le naïf ou l'enfantin avec le vrai, sous prétexte de purifier le goût, au moins à la longue, et de faire sur ce point, l'éducation du peuple :

" Ce n'est pas à des générations à venir qu'on destine des œuvres demandées pour nos églises reconstruites, ou pour répondre à des dévotions nouvelles : des Sacré-Cœur, des Jeanne d'Arc, des Saint Antoine de Padoue, mais aux

générations qui peinent, qui souffrent, qui prient aujourd'hui et cherchent, en levant les yeux vers les murs du sanctuaire, une image consolatrice que les maîtres d'autrefois savaient très bien leur donner. Si à la place de telles figures, d'une beauté régulière et d'une expression sereine, qui le mettent en un état d'admiration favorable à la prière, il aperçoit des guignols frénétiques ou nigauds qui excitent son rire ou son dégoût, croit-on que le but de l'art religieux soit rempli, et qu'il suffise, pour qu'il le soit, de satisfaire les curiosités de quelques riches dilettantes, ou de ces touristes qui n'entrent à l'église que pour s'y promener ? Elle serait bien près de sa fin, la religion qui ne serait plus qu'une aristocratie de penseurs ou un prétexte à subtilités esthétiques [20]. "

Nous aurions vraiment mauvaise grâce à insister puisque pareil texte se passerait fort bien de tout commentaire, mais il nous semble si précis, si à propos, si juste, qu'il mériterait d'être longuement médité. La religion n'est pas près de sa fin, mais ni elle, en effet, ni la piété n'ont progressé depuis que l'on propose impunément au peuple chrétien des statues, des peintures à la mode allemande, des chromos, des images qui sont la négation même de tout art et surtout de l'art religieux ; depuis que le banal, le naïf, le niais, le grotesque, le hideux, sont censés mieux représenter la piété, la sainteté, la prière, l'adoration ! Qui n'a vu de ces prétendus saints et saintes, même de ces personnages les plus augustes, même, et nous dirions, à notre tour, surtout des *Sacré-Cœur*, qui sont de vraies, c'est-à-dire de sacrilèges caricatures ? En vérité, si c'est là de l'art chrétien, qu'est-ce donc qu'un art, un esprit, une doctrine, une morale qui produisent de pareilles œuvres

d'horreur ? Qu'est-ce donc aussi que tout christianisme, toute religion qui ne comprend pas, ne recherche pas, ne réalise pas la Beauté ? Qu'on se rappelle le mot de Celse : " Le Christ n'était pas beau, dites-vous ; donc il n'était pas Dieu ". C'est l'instinct du peuple qui dit cela — comme le simple raisonnement de tout le monde.

Et passons encore, non à " l'exagération de la beauté ", ce qui ne signifie rien ou n'est guère inquiétant, mais à ces reproches plus graves : *culte idolatrique de la chair* (lisez de " l'éternel féminin "), *nudités révoltantes, prostitution du génie*, etc. Le sujet devient délicat, le deviendra de plus en plus, et c'est le moment d'adresser à Dieu cette prière : *Pone, Domine, custodiam ori meo* (Mettez, Seigneur, une garde à ma langue).

" L'éternel féminin ", ainsi qu'on l'appelle et puisqu'il s'agit de lui, a-t-il été sous la Renaissance l'objet d'un culte idolâtrique ? On le dit, mais ce n'est peut-être qu'un mot, un mot comme tant d'autres, et faire des mots est une mode qui devrait céder la place à une autre meilleure, laquelle serait de faire de l'histoire. L'histoire, si elle daigne un jour s'occuper de ce détail, nous causera probablement des surprises en nous apprenant, par exemple, que si Pétrarque avait chanté " Madame Laure " parce que, à la rigueur, c'était un sujet, tout le reste du temps, il avait cordialement détesté la femme ; que les auditeurs de saint Bernardin de Sienne, hommes et femmes, avaient dû entendre sans

récriminer cette apostrophe qui n'était pas un compliment : " Femmes, bien que Dieu vous ait faites femmes, ne rougissez pas d'être femmes " (*Prediche* II, 141) ! Or il n'y avait pas de cela si longtemps et le sentiment public ou privé n'avait pas dû changer. Plus récemment — la date oscille entre 1398 et 1437 — le peintre-professeur Cennino-Cennini enseignait et proclamait à qui voulait l'entendre que, dans la forme ou structure féminine, il ne trouvait aucune mesure accomplie, c'est-à-dire aucune ligne parfaite, aucune proportion conforme aux canons adoptés, aux règles de l'esthétique humaine. Voyez son traité *Il libro dell'arte*, réédité à Florence en 1859 (ch. 70)..

Il est possible après cela de rencontrer en pleine Renaissance des artistes qui ne soient pas plus complaisants, et la *Vérité*, comme ils intituleront parfois leurs tableaux, c'est-à-dire l'incorrection du profil général, la disproportion manifeste des parties entre elles et dans l'ensemble, la vulgarité des formes et des figures, auront plutôt pour effet de dessiller les yeux et en cas de besoin, de désenchanter l'imagination, chose qu'ils ont peut-être voulue eux-mêmes.

Quoi qu'il en soit,— si ce n'est pas un blasphème contre le " grand Art " — , il faut bon gré, mal gré, reconnaître que, sauf de très rares exceptions, quelque défaut vient toujours gâter plus ou moins l'œuvre la meilleure et diminuer d'autant, s'il y en a un, le danger d'y regarder. Raphaël lui-même, cherchant vainement partout un modèle qui le satisfasse, se sert, comme il le dit, " d'un certain idéal de beauté qu'il trouve en

son âme, " et vous vous rappelez ces jolis vers d'Albert Giraud :

Si son œuvre de rêve est si noble et si belle,
C'est que le Sanzio ne connut qu'un modèle
Dont il recommençait sans cesse le portrait,

Et que ses clairs profils de jeune homme ou de femme
Ne sont que le reflet platonique et secret
Du visage ignoré qui vivait dans son âme.

Encore une fois c'est joli, très joli, mais soit que l'idéal même d'un Raphaël ait manqué d'élévation, soit que sa main l'ait trahi, ses Vierges pourtant si belles ne sont pas encore parfaitement belles, excepté peut-être deux ou trois; ne sont pas du moins l'exemplaire que nous cherchons, portrait authentique de la beauté dont le divin Artiste a entendu faire son chef-d'œuvre. Il est vrai que Dieu seul ou l'ange de fra Giovanni pourraient en donner la réplique ; il est vrai aussi et tout le monde le sait aujourd'hui, que les Vierges de Raphaël ne sont de Raphaël que pour les dessins ou premières esquisses, à part *peut-être* quelques-unes et *certainement* — du moins on le croit — la *Vierge de saint Sixte.* Toutes d'ailleurs ont été de temps en temps remises à neuf par les restaurateurs, et ceux-ci n'auront pas eu ce sens de la beauté que personne n'avait jamais et que nul depuis n'a possédé à un aussi haut degré que le peintre d'Urbin.

Et passons encore. Nous passerons encore plus vite cette fois car nous venons déjà de répondre, ou à peu près, au terrible grief des *nudités révoltantes.*

Nul homme un peu sérieux ne s'avisera jamais, pensons-nous, de faire une apologie du nu, même du nu artistique, du nu académique ou soi-disant. On a beau dire que " le nu, en soi, est une sublimité ", et par ailleurs, que le nu impersonnel, comme celui d'une image, nous laisse indifférents, les trois-quarts au moins de l'humanité, ou ce que nous appellerions sans euphémisme la *ménagerie* de l'humanité, n'est pas apte, c'est évident, à comprendre le sublime, mais elle est très prompte au contraire, d'autre part, à concrétiser, à personnifier toutes les abstractions. Au surplus, est-ce que les choses en soi, même les sublimes, gouvernent le monde ? est-ce que l'œuvre de Dieu, même la plus parfaite, même celle qui sera plus tard " revêtue d'immortalité ", n'est pas pour tant d'yeux et de cœurs pervers, ou simplement vulgaires, la pierre d'achoppement ? Et qu'on ne nous accuse pas soudain de chauvinisme. N'est-ce pas le monde lui-même qui juge le monde ? N'est-ce pas, pour écrire en propres lettres, quoi qu'il nous en coûte, des noms plus que profanes, un Pierre Loti qui " s'évade dans l'espace pour échapper à l'horreur d'une civilisation toute mécanique et brutale " ? un Baudelaire qui exprime ainsi tout haut son écœurement : " Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel, la violence d'une passion. "

Nous n'y insisterons pas ; nous n'excuserons pas ce qui est blâmable, mais nous souvenant qu'il y a eu du nu dans l'art antique, qu'il y en a eu dans l'art du moyen âge, où il s'étalait jusque dans le sanctuaire et

jamais mieux que dans les *Jugements derniers* des treizième et quatorzième siècles, nous voudrions bien savoir pourquoi et comment le nu de la Renaissance est si pervers, si scandaleux, quand les autres ne le sont pas, pas même celui du dernier siècle et du nôtre. Du moins on ne s'en plaint jamais.

Et puis du reste, encore ici que de parti pris, de clichés, de ouï-dire controuvés ! Hippolyte Taine, pour un, a manifestement exagéré et nous ne pourrions guère le citer que dans une note — espérant qu'on ne la lirait pas, mais acquittant ainsi notre conscience. Taine, manifestement aussi, aimait le dévêtu, lui qui ne trouvait rien de comparable à "l'Olympe rayonnant", aux "splendides déesses" qui reparaissaient avec "leur nudité primitive". Il semble aussi bien qu'il n'ait guère cherché ni vu autre chose dans l'art italien, et que s'il en parle, ce n'est pas, loin de là, à titre de grief. Seulement le mot était lancé, un sujet tout trouvé, et il a paru urgent à quelques-uns de faire du zèle. Vrai zèle en effet, pour citer un exemple, que de trouver scandaleux le *Saint Jérôme* du Dominiquin, parce que "ce personnage si pieux se présente à la communion dans un état de nudité presque complète." Ne pensons pas au Crucifix — ce serait une indécence — mais ce pauvre Giovanni de Fiesole devrait perdre son doux nom d'Angelico, lui qui, dans la prédelle de la *Madonna di San-Marco* (musée de Munich), a osé peindre une petite idole nue ! et saint Antonin, son prieur, a vu cela et n'a rien dit, car sans doute il n'a rien dit, puisque c'est resté !

Qu'on nous permette de couper court, le sujet étant si parfaitement odieux ! Une brève *conclusion*, toutefois, suivrait peut-être logiquement ce qu'on vient de lire. Sans nul doute—et comment d'ailleurs en serait-il autrement ? au point de vue de l'art strictement chrétien ou comme idée, tout n'est pas parfait ni même toujours acceptable dans les œuvres de la Renaissance, mais nous n'avons pas le droit de supposer chez l'artiste une intention perverse, si ce n'est en cas de parfaite évidence. On connaît cette réponse de Paul Véronèse, cité en 1573 devant le tribunal du Saint-Office à Venise : " Très illustres Seigneurs, je n'avais point pensé à mal faire... Nous autres, peintres, nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous ". — Secondement, il faut bien admettre, et nous admettons, pour en avoir vu, que certaines œuvres, même religieuses, sont franchement immorales d'intention — de fait aussi, conséquemment — mais l'Eglise n'a jamais pensé, et nous ne devrions pas le penser nous-mêmes, que l'immoralité était, dans le cas, le fait de l'art, ni le fait de la Renaissance. Il y a eu de l'immoralité avant la Renaissance, il y en a eu après et jusqu'à nos jours où nous ne sommes pourtant pas en Renaissance artistique.

Troisièmement, gardons-nous de ce parti pris commun à plusieurs de trouver toute chose mauvaise *a priori*, dès qu'elle appartient à tel maître ou à telle époque. On dit que " chaque siècle a son jour et chaque homme son heure, " ce qui pourrait s'entendre aussi bien des jours et des heures de grâce. Nous verrons tantôt que les œuvres de la Renaissance ont dans l'ensemble une

immense valeur de religion ; en attendant, prenons garde encore de mériter le reproche du Seigneur : *An oculus tuus nequam est quia ego bonus* (Parce que je suis bon, faut-il que ton œil soit mauvais) ? Que faire alors ? On sait la réponse : elle ne dit pas : " Si telle chose vous scandalise, faites-la disparaître, " mais " Si votre œil vous scandalise, arrachez-le. " Arrachez-le plutôt que de regarder, la *Sainte-Thérèse* du Bernin, un exemple entre mille, de ces œuvres d'art qui font du bien aux uns, du mal aux autres, suivant l'état, sans doute, de l'âme ou... de l'œil[21].

" Toute peinture est dévote par elle-même ", pensait Michel-Ange, et sans doute, aussi, c'est qu'il savait y regarder et comprendre. De même, et tout dernièrement, un religieux auteur souvent nommé ici, M. Emile Male, trouvait tout à fait " chrétienne ", c'est-à-dire également " dévote ", même la Vénus de Botticelli, parce qu'elle " ramène la pensée vers le Dieu Créateur de la Genèse, " parce qu'on peut " apercevoir sur cette belle argile l'empreinte des doigts du grand Artiste[22]. "

Et ceci ne contredit pas ce qu'on a lu tantôt. Seulement le point de vue diffère, et lequel des deux serait le plus équitable ?

Les artistes. Les jugements préconçus. L'histoire à la Suétone, la chronique scandaleuse et surtout celle où se mêlent des noms illustres, la révélation toute crue, sans périphrase, des hontes humaines, des horreurs morales, auront toujours grande chance de succès auprès des foules, auprès des lecteurs de distinction

également, car le sens dépravé est à peu près partout le même. Assurément, dans l'histoire de la Renaissance, il y avait matière à ce que nous venons d'appeler " la chronique scandaleuse ", et pour se faire lire plus sûrement, nombre d'auteurs, Monsieur Monnier non excepté (*Le Quattrocento*), ont pénétré comme des valets de chambre dans les alcôves des humanistes, et compté un par un leurs *bâtards*, comme ils disent — car ils n'y mettent pas plus de formes. A quoi bon ?

Il peut résulter de là que le lecteur non prévenu englobe dans un blâme général, sans restriction, toute une période d'au moins deux siècles, hommes et choses, aussi bien que littérature et beaux-arts.

Or, pour commencer par lui, est-il prouvé que le peuple, et en particulier le peuple italien, ait été plus pervers, plus perdu de mœurs sous la Renaissance qu'à d'autres époques ? C'est M. Emile Gebhart qui va répondre[22] :

" Parmi les humbles, les gens du *contado* (pays, campagne), les artisans, les petits bourgeois, la conscience religieuse demeurait excellente, fidèle à l'antique *Credo*, et comme pénétrée de tendresse franciscaine. L'ironie, l'incrédulité... épargna toujours le petit peuple. Aucune pensée étrangère ne le travaille, aucune discipline voluptueuse n'a remplacé son vieux catéchisme. Il appartient à la confrérie du quartier et du métier ; il porte des cierges à la Madone ; il trempe dans un bénitier de faïence le brin d'olivier bénit ; il se signe devant les croix de la route ; il prête foi aux histoires de l'aïeule ; il garde une fraîcheur et une ferveur incomparables. Les bourgeois de vieille souche, les marchands de vieille tradition ont encore une simplicité d'âme, une loyauté pieuse, dont leurs livres

de comptes, consacrés par des formules chrétiennes, ont retenu la trace. Dans les lettres du notaire florentin Ser Lapo Mazzei au grand marchand Francesco Datini, transparaît une sorte de jansénisme italien, aimable, indulgent, toujours souriant. Ces bons chrétiens pratiquent toujours les pénitences, les pèlerinages, les rites du temps passé ; ils font de longues processions à travers les campagnes de Toscane ou d'Ombrie, en chantant les *Laudes* édifiantes, tantôt douloureuses et tantôt joyeuses de la candide religion d'Assise. Ils ont leurs prédicateurs, leurs confesseurs, leurs directeurs de conscience, de pauvres moines errants qui prêchent dans les églises, sur les places publiques, et font pleurer parfois vingt mille auditeurs de plein air... "

Continuez de lire : c'est très beau.

A Florence, vers 1475, un Franciscain, prédicateur-missionnaire, meurt subitement et la ville entière défile pour baiser ses pieds nus. En 1496, le dimanche des Rameaux, Jérôme Savonarole, après un discours enflammé, s'écrie en présentant au peuple un crucifix : " Florence, voilà le roi de l'univers. Il veut être ton roi, le veux-tu ? " Une immense acclamation lui répond, mêlée chez plusieurs de sanglots ; dès ce moment Jésus est le Roi de Florence et le gouvernement de la cité fait graver au-dessus de la porte du palais qui lui sert de résidence cette inscription capable à elle seule de faire pardonner tous les péchés : *Jesus Christus Rex florentini populi senatusque decreto electus* (Jésus-Christ, élu Roi de Florence, par la volonté du peuple et du Sénat de cette ville). — Encore au seizième siècle, le sentiment chrétien persiste en Italie, et l'on voit quelle place la vieille religion tient toujours dans la vie, malgré

les empiétements modernes. Mais qu'il suffise, et voilà pour le peuple.

Pour les grands, les lettrés, à côté de la chronique scandaleuse, il y a aussi la chronique édifiante. Cosme de Médicis, nous assure Vespasiano, venait tous les jours entendre la messe à Saint-Marc, et fut jusqu'au bout la providence visible des Prêcheurs. Il offrait aux jeunes novices leur première robe dominicaine ; payait d'une manière habituelle le pain, le sel, les médicaments, et à certains jours de fête, le vin, le poisson et les œufs que la règle, pour l'occasion, autorisait. — Marsile Ficin fût allé, dit-on, jusqu'à l'hérésie, si son modérateur et régulateur, saint Antonin, archevêque de Florence, ne l'eût retenu à temps. C'est donc un personnage ambigu, complexe, discutable. Quelle idée, par exemple, d'avoir voulu, dans le *De christiana religione* et surtout dans la *Theologia platonica*, concilier Jésus et Platon ! Oui, mais il y a au moins Jésus, tout le divin, tout ce divin qui subsiste toujours et que la Renaissance ne bannira jamais, quoi qu'on dise ; il y a l'essai généreux, l'intention apologétique, et c'est bien quelque chose. Qu'il se laisse séduire par les théories de Platon sur l'amour et la beauté, est-ce vraiment si grand mal, quand par là il se persuade que c'est une naïveté de chercher, comme fait le vulgaire, la beauté humaine dans les lignes du corps ; que la vraie beauté réside exclusivement dans l'âme, laquelle ne la doit elle-même qu'à un reflet de la Divinité ; que, aussi, le véritable amour est un sentiment éthéré s'adressant

moins au visage qu'à l'âme, moins à l'âme qu'à l'idée dont elle est l'image, bref, une flamme qui monte toujours... "

M. Raoul Morçay[24] observe ici que " cette théorie de l'amour platonique a joui du plus brillant succès à la cour de Laurent de Médicis, où elle contribua, comme jadis l'épopée courtoise et le lyrisme des troubadours, à affiner les sentiments et à donner aux réunions mondaines une élégance et une délicatesse qui annoncent l'âge moderne. Elle a été pour la muse des poètes une source d'inspirations gracieuses, depuis les *Selve d'amore* du Magnifique jusqu'au fameux sonnet de l'*Olive*, qui est autant d'un platonisant que d'un pétrarquiste :

" Si notre vie est moins qu'une journée
En l'Éternel.... "

Et maintenant, pour ce qui est des artistes, n'ont-ils tous été, comme on semble nous inviter à le croire, que des viveurs, de charnels et effrénés jouisseurs ? Combien cependant parmi eux étaient honnêtes et pieux, malgré les apparences contraires ! Combien qui, pour mourir, voulurent s'envelopper de la bure monastique, et dormir à l'ombre des cloîtres leur dernier sommeil ! M. Henri Cochin écrit très plaisamment au sujet des peintres florentins, et c'est à lire, à conserver :

" Ils nous apparaissent comme des êtres pleins d'innocence. S'ils pèchent, leurs péchés sont des péchés d'enfants. Je prends en mains la *Somme du confesseur* de saint Antonin ; j'y trouve les détails les plus particuliers sur les mœurs de toutes les classes de la société à Florence ; j'y vois exactement expliqués les péchés des banquiers, des

soldats, des hommes politiques, des marchands, des laboureurs, des musiciens et sonneurs d'instruments ; je n'y vois pas de paragraphe spécial pour les péchés des peintres. Ces bons ouvriers étaient principalement attachés au service des couvents, des églises et des autorités religieuses ; on dirait qu'ils étaient à peu près d'église eux-mêmes et que leur fait relevait de la discipline intérieure. On est frappé de voir, dans l'histoire des révolutions des Républiques italiennes, combien de peintres on rencontre toujours dans le parti *noir*, celui des gens pieux et du clergé. C'est ce que Sacchetti indique avec sa fine ironie quand il nous dit que les peintres sont personnes particulièrement abhorrées des habitants de l'Enfer, " pour ce que sans cesse et sans cesse ils peignent le diable le plus laid et le plus noir qu'ils sachent faire, tandis qu'ils s'efforcent de peindre les plus beaux du monde les Saints, les Anges et la Vierge Marie[25]. "

Ainsi avertis, méfions-nous donc de ces enquêtes dans la vie intime, de ces procès de tendance qui voudraient obliger les gens à démontrer par a+b leur sincérité, l'absolue concordance de leurs actes avec leur foi. Est-il rien de plus odieux ? — Méfions-nous de Vasari et de tous ceux qui l'ont copié, ce qui veut dire " légion. " Vasari— un peintre peut-être jaloux de ses confrères — a suspecté les croyances du Pérugin s'il ne l'a pas déclaré athée simplement, et M. Rio avance à son tour que ce beau génie douta en effet de son art et " de son Dieu. " Singulier athée qui a multiplié les œuvres religieuses, fait ses délices de représenter la Vierge Marie, créé des personnages d'une pureté et d'une beauté toutes célestes, réalisé les plus hautes expressions que l'on connaisse du divin !

Plus ancien et moins illustre peut-être, Sano di Pietro, de l'école Siennoise (1406-1481), " l'homme tout en Dieu ", disent les chroniques, passe toute sa vie à peindre des tableaux de sainteté, avec une confiance touchante et une conscience exquise. — Fra Filippo Lippi (1406-1469), ce pauvre moine en rupture de vœux, conserve cependant son ancienne dévotion à Marie et sait la peindre, quoique parfois trop maternelle, avec toute la grâce des vierges. (*Couronnement de la Vierge* au Vatican et au Louvre).— Masaccio se plaît aux sujets mystiques et les traite comme tels. — Nicolo Alunno témoigne toujours d'une piété passionnée.

Gentile Bellini signe sa *Procession de la vraie Croix* dont on a dit qu'elle était " une apparition de la splendeur catholique de l'ancienne Venise " : *Amore incensus crucis*, 1496 (enflammé par l'amour de la croix). Et de même pour son *Miracle de la vraie croix*, il écrit : *Gentilis Bellini pio sanctissimæ crucis affectu lubens fecit* [15] (De grand cœur, par une pieuse affection pour la très sainte croix, Gentile Bellini a fait ce tableau). — Botticelli est tertiaire de saint Dominique, et l'on croit que " le dimanche, parmi ses compères, il eût chanté d'interminables laudes. "

Léonard de Vinci n'aime pas les crucifix, — il y en a peut-être de si inesthétiques ! — il raille les moines, même ceux qui le font travailler, n'est sans doute pas irréprochable — qui l'est à son goût et surtout au goût des autres ? — mais quand il meurt à Amboise en 1519, " ses sentiments de foi et de piété attestent, au dire d'un historien, que son âme était aussi belle que

son génie, et son cœur aussi grand que son talent. " Touchant détail, il se fait descendre de son lit pour recevoir le viatique.

Raphaël, un autre accusé, tué, dit-on, avant l'heure, à 37 ans, par ses propres excès, — il mourut d'une pleurésie — Raphaël est depuis sa jeunesse tertiaire de saint François, passe sa vie à peindre des Madones, se confesse dévotement avant de mourir (1520), " en donnant tous les signes du repentir le plus vrai," en demandant aussi qu'on place sur son tombeau une statue de la Sainte-Vierge pour servir, non d'ornement, mais de sauvegarde, et un pape, Léon X, ne se fera pas faute, près de ce mourant, de s'agenouiller et de pleurer.

Michel-Ange, pendant les trois ans qu'il reste pendu à la renverse à la voûte de la chapelle Sixtine, n'a pas d'autre lecture que la Bible et Savonarole, vivant ainsi dans une atmosphère toute prophétique. L'idée de la justice divine, lorsqu'il peint son *Enfer*, l'emplit d'une terreur sacrée ; il est soulevé d'un brûlant messianisme quand il peint les *Délivrances d'Israël*, et pendant tout ce travail, peut-être même à cause de ce travail, tertiaire d'ailleurs de saint François comme Raphaël et frère d'un dominicain, il garde son âme pure. Il est très austère dans sa conduite, frugal et par suite incorruptible. Il aime ceux qui l'entourent et la mort d'un serviteur fidèle le désole comme s'il avait perdu un fils. Il écrit à Vasari : " Maintenant que je l'avais fait riche et que j'espérais avoir en lui un appui et un repos pour ma vieillesse, il m'est enlevé et il ne me reste d'autre espérance que de le revoir en paradis. Dieu

m'en a fait voir le présage dans la très heureuse mort qu'il a faite... " Ainsi de suite, et lui-même Michel-Ange, âme croyante et pieuse,

Invoque pour mourir l'Amour divin et tendre
Dont sur la croix les bras s'ouvrirent pour nous prendre :

L'anima volta a quell' amor divino
Ch'aperse a prender noi in croce le braccia.

Dès lors, on le voit bien, sa *Pieta* de Saint-Pierre de Rome n'est pas inspirée par une pensée profane, ainsi qu'on le suppose même de son temps, et il répond à ceux qui lui reprochent d'avoir représenté la Vierge si jeune, elle qui porte sur ses genoux le corps de Notre-Seigneur descendu de la croix : " Cette mère fut une Vierge ; la chasteté de l'âme conserve la fraîcheur des traits. Il est probable que Dieu conserva toujours à Marie le doux éclat de la jeunesse pour rendre témoignage à sa céleste pureté, tandis que pour marquer que le Sauveur s'était réellement soumis à toutes les misères humaines, il ne fallait pas que la divinité nous dérobât rien de ce qui appartient à l'homme. C'est pour cela que la Vierge est plus jeune que son âge, et que je laisse au Sauveur toutes les marques du sien. " Est-il rien de plus sublime que cette réponse faite de la plus haute mystique et de plus beau génie ?

Faut-il poursuivre encore ?

Lorenzo Lotto écrit au revers d'une peinture, à Milan : " Ce crucifix fut fait pendant la semaine sainte

et terminé le vendredi à trois heures, à l'instant où le Christ rendit le dernier soupir. "

Le grand peintre Moretto de Brescia veut reposer dans l'église dominicaine de cette ville après en avoir décoré de sa main tous les autels. Sa maison est un asile pour de vieilles femmes impotentes, en même temps qu'un orphelinat pour des fillettes en bas âge, et tout le travail de ce vieux garçon passe tout entier à donner la becquée à tout ce petit monde.

Benvenuto Cellini, ce " sensualiste ", nous présente son *Christ* de la chapelle du palais Petti.

Titien, mourant, presque centenaire, laisse inachevée une *Déposition de croix* que Palma le jeune termine et signe de cette formule : *Quod Tizianus inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit, Deoque dicavit opus* (ce que Titien a laissé commencé, Palma l'a achevé avec révérence, et a dédié l'œuvre à Dieu). " On peut juger, observe en passant l'abbé Hurel, de la distance qui nous sépare de ces hommes traités sans miséricorde de païens. Quel artiste oserait aujourd'hui offrir à l'exposition une toile ainsi paraphée : *Deo dicavit opus ?* "

Un tableau du Bernin, l'auteur de la " scandaleuse " *Sainte-Thérèse* plus haut citée, tableau peint au soir de sa longue vie, n'est plus connu que par une estampe. Elle représente le Christ en croix, et des cinq plaies du divin crucifié s'épanche un flot de sang qui empourpre la terre. " Dans cette œuvre, écrit le vieillard, j'ai noyé mes péchés ; la justice de Dieu ne pourra les retrouver que dans le sang de son Fils. " Un poète de France, Jacques Vallée, seigneur des Ormeaux (1599-1673), dira

plus tard un mot semblable, dans ce sonnet d'incomparable beauté qu'il adresse au Dieu de toute justice et qui se termine ainsi :

Contente ton désir, puisqu'il t'est glorieux ;
Offense-toi des pleurs qui coulent de mes yeux :
Tonne, frappe, il est temps, rends-moi guerre pour guerre.
J'adore en périssant la raison qui t'aigrit,
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre
Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ ?

(Entre parenthèses, qui est cet autre poète de France, non un précurseur mais un contemporain, ou à peu près, de Victor Hugo et de Lamartine, qui croyait que la poésie était née avec lui ?)

La Renaissance n'est pas limitée à l'Italie, et au dehors, en Espagne par exemple, un illustre peintre formé pourtant à Venise, le Greco, " associe, pour parler comme Maurice Barres, aux effusions innocentes du cœur les arcanes de la mystique. " " Qu'il peigne des êtres humains ou divins, il ne s'attache qu'à la représentation des âmes. Ses personnages saints ne sont que des flammes... On a dit qu'il était fou !... " D'autres, à propos de ses œuvres, et sans doute pour se faire bien comprendre, trouvent ce mot, saisissant à coup sûr : " débauche d'idéalisme " — Juan de Joanès, qui avait étudié à Rome dans les ateliers de Jules Romain ou du Caravage, n'avait cependant perdu ni la foi, ni la piété, puisque, avant d'entreprendre un ouvrage, il avait l'habitude de recourir à la prière, même au jeûne et à la sain-

te communion. — Moralès, chef de l'école idéaliste espagnole, donne à ses Christs et à ses Vierges, une telle expression de mysticisme qu'on le surnomme "le Divin." — Murillo, né à Séville l'année où était promulgué pour l'Espagne le dogme de l'Immaculée Conception, l'homme aux mœurs graves et pures, le tertiaire franciscain comme Raphaël et Michel-Ange, alimente sa piété en figurant *trente-deux* fois, sans fatigue, toujours avec de nouvelles ressources d'élan, de lumière et d'ivresse, la douce vision de ses rêves, la Vierge immaculée.

En France, Nicolas Poussin n'est jamais guidé que par l'inspiration chrétienne, et dans les *Sept-Sacrements* on a vanté " la haute tenue, la gravité calme de cette apologie ultra-sincère. " De même, Eustache Lesueur est assez religieux pour comprendre saint Bruno, sa vie et son esprit ; pour être quelquefois comparé à Giotto et à Fra Angelico.

En Hollande, Rembrandt, celui qu'on appelle " le grand protestant, " le " Luther de la peinture " (mot de Proudhon), peint des *Passions*, des *Résurrections*, des *Adorations des Mages*, des *Pélerins d'Emmaüs*, surtout " ce Christ bouleversant de tendresse et d'ingénuité, le divin consolateur de la *Pièce aux cent florins*."

En Flandre, le " sensuel, " le " charnel " Rubens toujours levé à quatre heures, va à la messe tous les matins, et même à confesse assez souvent, cela, si l'on veut savoir, au dominicain Michel Ophovius— car ainsi, autrefois, on latinisait les noms— toujours pour la Beauté.

En Allemagne, Albert Dürer médite souvent sur la Passion du Sauveur, sur sa mort, et comment ne pas

citer de lui cette belle prière en vers trop peu connue ?

" Vers l'heure de vêpres, on descendit Jésus de la croix et on le remit à sa Mère. En ce jour, la toute-puissance du Maître resta entièrement cachée dans le sein de Dieu ! O homme ! contemple cette mort, remède de la grande détresse ! Marie, couronne des Vierges, reconnais le glaive de Siméon ! Ici repose l'abrégé de toute perfection, celui qui nous a délivrés du péché ! O toi, Dieu et Seigneur tout-puissant, nous contemplons avec grande compassion les tourments et la mort cruelle que Jésus, ton fils unique, a soufferts pour nous racheter. Donne-moi une vraie contrition de mes péchés ; rends-moi meilleur, je t'en supplie de toute mon âme ! Seigneur, par ton triomphe, laisse-moi un jour avoir part à ta victoire, etc.[26]

C'est assez. — Les irréductibles diront peut-être : " Tout cela, tout ce qui précède ne prouve rien ; ce ne sont là que bribes d'histoire ; il faudrait toute l'histoire. — Et tant mieux que l'on écrive toute l'histoire, même celle qui n'est pas encore faite, l'histoire du divin dans le monde ! On aurait peut-être alors d'étranges révélations ! Un seul exemple, celui de la célèbre, tristement célèbre Lucrèce Borgia. On a pu trouver en 1502, dans sa bibliothèque privée, à côté de livres profanes, un bréviaire, un psautier, les *Lettres de sainte Catherine de Sienne*, un *Nouveau Testament* (en italien), une *Légende des Saints* (en italien), une *Vie de Jésus* (en espagnol).

Il n'en faut pas tant, si l'on ouvre un de ces livres,

pour s'inspirer d'une bonne pénsée au moins à l'heure de la mort, et n'est-ce pas le tout de la vie, si lamentable qu'elle ait été, que ce repentir de la fin ! — Dieu nous l'accorde à tous, à nous, entre autres, les juges de nos frères !

Valeur de religion. Vue d'ensemble. Oui, en effet, il faut le répéter, parmi les œuvres innombrables de la Renaissance, des milliers ont une réelle, une grande valeur de religion. Ecoutons d'abord cette réflexion si sage du savant et pieux Bénédictin, Dom Leclercq :

" Rien de mieux à coup sûr que de comprendre et d'exalter à leur juste valeur les arts du moyen âge; mais ne trouver qu'en eux le sentiment chrétien, en faire les interprètes obligés des vérités évangéliques, y voir l'expression pure et essentielle de la foi, c'est faire au christianisme une part trop étroite ; c'est oublier que le moyen âge, si grand qu'il soit d'ailleurs sous de certains aspects, n'est qu'un fait isolé, sans copie, ni modèle, simple épisode, en quelque sorte, dans la vie de l'humanité. Le moyen âge a fait son temps et ne reparaîtra plus ; le christianisme n'a encore fourni qu'une partie de sa carrière...[27] "

Et cette autre de l'auteur que nous ne pouvons pas nous lasser de citer à l'appui de nos timides énoncés, M. Gillet :

" C'est l'honneur de la Renaissance... de n'avoir pas voulu douter de la noblesse humaine. Elle a refusé de signer l'arrêt de tout ce qui a précédé le Christ. Elle s'épuise à saisir chez les païens eux-mêmes des lueurs de christianisme, des restes, des lambeaux d'une révélation primitive. Platon, Virgile, Sénèque, Trajan, sont à demi christianisés.

Le grand Marsile Ficin, qui jamais ne mérita mieux de l'humanité, écrit un traité de la foi prouvée par les auteurs païens. On voulait que toute la terre eût pressenti le Christ... " (285)

Et alors, à côté des écrivains, que voudront les artistes, les artistes du pinceau, du ciseau, du burin, tous les autres, sinon glorifier le Christ, la Vierge, les Saints, tout ce qui est du ciel sur terre, tout ce qui est de la terre au ciel ? Combien qui pourraient écrire en Italie, comme Albert Dürer en Allemagne : " L'art de peindre s'emploie au service de l'Eglise pour montrer les souffrances du Christ et d'autres modèles ? " Si la peinture pour plusieurs a tourné au naturalisme, au sensualisme, comme on ne cesse pas de le répéter, combien qui ont résisté à cet entraînement, et longtemps, jusqu'en plein dix-septième siècle où *l'Art de la Peinture* de Pacheco (publié en 1649) proclame que " l'art n'a pas d'autre mission ni d'autres fins que de porter les hommes à la piété et de les conduire à Dieu ! "

C'est pourquoi l'abbé Broussolle, l'un de nos contemporains qui a le plus étudié et le mieux exposé le difficile sujet dont nous nous occupons, n'a pas hésité à déclarer que " la production d'art, sous la Renaissance, reste presque exclusivement religieuse. " Le savant conférencier admet les torts ; il s'avoue parfois scandalisé, essayant en vain d'atténuer ses fâcheuses impressions par des raisonnements subtils ou des analyses psychologiques très poussées (p. 457) ; il reconnaît qu'il a existé, à la dernière époque de la Renaissance, en Allemagne, un art franchement antireligieux, mais cette

exception faite, il croit fermement que pour contester comme on l'a fait souvent, la valeur de religion de tant d'œuvres totalement différentes pour le temps, le lieu et surtout l'esprit, il a fallu les regarder avec des yeux qui étaient décidés à ne pas les comprendre.

Il va plus loin : il entreprend une apologie en règle, c'est-à-dire toute une série de thèses auxquelles il donne ces titres absolument clairs : " L'art de la Renaissance n'a pas été, comme au moyen âge, " exclusivement " au service de la religion, mais il y a encore été " principalement " et noblement ; — il a été au service de la dévotion (p. 265). — Il a été au service de la dévotion de tout le monde, c'est-à-dire de la dévotion populaire (p. 280.) — Il s'en inspire, il l'excite, il la satisfait, il est une *bonne œuvre* (p. 265). — Il a glorifié la nature (p. 425) mais il a aussi glorifié la surnature et a été, lui aussi, mais d'autre façon que celui du moyen âge, un art mystique (p. 443). Seulement, observe le conférencier avec un peu de malice peut-être, en tout cas avec beaucoup de finesse: " c'est une folie d'attribuer à l'art, même le plus foncièrement religieux, le pouvoir invraisemblable de produire directement le surnaturel, ou même de la provoquer indirectement, avec une impeccable efficacité, *ex opere operato*. La puissance de l'art est certaine... Mais il faut laisser à ses apologistes imprudents l'entière responsabilité qu'ils ont prise de la comparer à un sacrement dont les dispensateurs attitrés, c'est-à-dire les artistes, exerceraient un véritable sacerdoce (p. 445)." Cela rappelle le mot du Cardinal Mercier aux jeunes

artistes de Malines : " On n'exige pas de vous que vous soyez des Caton, ni des Bourdaloue. A chacun son rôle[28]. "

A son tour, l'abbé Mourret, le récent historien de l'Eglise, s'inspirant d'ailleurs lui-même de l'abbé Broussolle, nous offre à propos de Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci ce lumineux et consolant aperçu :

" On a souvent relevé les côtés naturalistes et païens des œuvres de ces trois grands maîtres. Sans doute plus d'une fois, le culte de la forme plastique semble leur voiler l'idéal religieux si prépondérant dans les œuvres d'art du moyen âge... mais il est juste de reconnaître que l'iconographie du Sauveur et des Apôtres est chez eux plus fortement inspirée de l'Evangile et des actes authentiques. Quand le protestantisme attaquera les dogmes essentiels de la primauté de saint Peirre et de l'Eucharistie, c'est en contemplant les tableaux de ces grands maîtres que le peuple entendra la réponse de l'histoire et de l'art tout à la fois. On a pu, au moyen d'un étude attentive, montrer comment les " chambres du Vatican, " par l'ensemble de leur décoration, ont constitué un argument nouveau en faveur de la divinité de l'Eglise. Pouvait-on, en effet, mieux mettre en lumière le rôle social de l'Eucharistie que dans la *Dispute de Saint-Sacrement* ? *La Cène* de Léonard de Vinci, partout reproduite, n'a-t-elle pas fait revivre, en le dramatisant aux yeux des peuples, le souvenir de la trahison de Judas ? Etait-il possible de représenter d'une manière plus frappante toute une humanité, idéale et grandiose, se mêlant au sacrifice du salut que par l'admirable plafond de la Sixtine[29] ? "

Encore deux mots. Il y avait une image que les peintres pourtant si chrétiens des premiers siècles

avaient en général évité d'évoquer, celle de la mort de Notre-Seigneur. La Renaissance, au contraire, surtout pendant sa première période, multiplia les scènes de la Passion : on a même remarqué que ce grand drame divin avait été pour les peintres, avec la vie de la Sainte-Vierge, la source la plus ordinaire de leur inspiration. Cette vague de pathétique s'accuse encore davantage au temps de Savonarole et grâce évidemment à son influence, alors que, à Florence en particulier, abondent les représentations douloureuses, les *Pieta*, *Calvaires*, *Descentes de Croix*, *Mises au tombeau*, toutes choses bien étranges si les idées et les mœurs étaient si païennes.

Autre chose bien étrange également dans un milieu aussi frivole que cette préoccupation de la mort, ces *Danses Macabres*, ainsi qu'on les appelle, ces *Danses des morts* déroulant pendant un siècle et plus leurs variantes lugubres, criant à tout venant l'admonition salutaire : *Memento, homo, quia cinis es ! Memento mori !* (Souviens-toi, homme, que tu es cendre ! Souviens-toi qu'il faut mourir) ! Sur les mûrs des cloîtres, ces deux derniers mots suffisaient. Pour le monde, une maigre silhouette, disons mieux, un squelette était encore plus éloquent.

Mais nous avons nommé la Sainte-Vierge, et c'est sa gracieuse image, à elle, qui rayonnera partout dans ce monde réputé sans foi ni loi. Laissons encore la parole à qui est mieux placé que nous pour mériter l'attention, M. Emile Male, membre de l'Institut de France – toujours lui ou M. Gillet :

"Il n'y a rien de plus touchant que de voir les peintres italiens du quinzième siècle faire hommage de leur jeune science à la Vierge portant l'Enfant dans ses bras. Ils l'assoient sous un portique, dont les lignes fuient avec une irréprochable correction ; ils mettent sous ses pieds un bas-relief antique, suspendent au-dessus de sa tête une guirlande de fruits et de fleurs. L'offrande est parfois d'une grâce enfantine : c'est un citron avec ses feuilles, une branche de corail, un bouquet de cerises. La beauté, que les artistes poursuivent alors avec tant de ferveur, est un hommage de plus ; ils la répandent comme un aromate sur la tête de la Vierge, de l'Enfant, des saints et des saintes[20]."

A la qualité il convient ici d'ajouter la quantité, chose non négligeable en l'occurrence. Or, en fait, ce que nous disions plus haut de la multiplicité des motifs de dévotion au quinzième-seizième siècle, s'applique surtout aux images de Marie, à toutes ces Madones que les artistes peignirent à profusion sur les murailles des églises ou des chapelles, sur le bois ou sur la toile, pour le peuple ou pour les princes, on pourrait dire pour chaque particulier, tellement elles sont nombreuses, ou plutôt littéralement innombrables, même celles-là seules qui nous ont été conservées. Peu importe que chez plusieurs la valeur d'art ait été sensiblement humiliée, comme on l'a dit, au profit de la valeur de religion ! ou plutôt tant mieux, car celle-ci au moins pour nous, doit l'emporter sur celle-là. En tout cas, loin de blâmer les artistes, nous les félicitions de leur condescendance au goût douteux, parfois au mauvais goût de leurs patrons. Du reste, quand on travaille à 25 florins le mois, comme Gentile de Fabriano, à 16 ducats le

mois comme fra Angelico, à sept ducats comme Benozzo Gozzoli, on ne se prend pas au sérieux. Passe, peut-être, pour Tennyson payé dix louis sterling le vers... alexandrin ou autre, bon ou mauvais. Du reste encore, il en est des grands artistes comme des grands écrivains, comme de Dante, Pétrarque, Boccace et dernièrement Tolstoï, lesquels, dit-on, " méprisaient leur œuvre vulgaire, qu'ils considéraient comme un accident dans l'histoire de leur pensée, comme une concession accordée à la nuit des temps. "

Qu'ajouterons-nous ? Rien encore de nous-même, mais cette douce prière que notre Père Marchese adresse à la *Madonna* dans ses *Mémoires* sur les artistes dominicains :

" L'ITALIE POURRAIT-ELLE NE PAS COMPTER SUR TON CŒUR MATERNEL ? QUEL PAYS TE RENDIT JAMAIS UN CULTE PLUS DIGNE ET PLUS AFFECTUEUX, T'ÉRIGEA DES TEMPLES PLUS MAGNIFIQUES, TE CHANTA DE PLUS SUAVES HARMONIES, PEIGNIT TON IMAGE SOUS DE PLUS RIANTES COULEURS, T'OFFRIT DE PLUS RICHES PRÉSENTS ? ET SI NOUS NOUS FAISONS GRAND HONNEUR D'ÊTRE APPELÉS TES ENFANTS, FAIS-NOUS DE TA POITRINE MATERNELLE UN BOUCLIER ET UNE DÉFENSE... "

---

1. BAUDRILLART, *L'Eglise catholique, la Renaissance, le Protestantisme*, 10e édit., 1908, p. 98-100. — 2. SERTILLANGES, *Art et Apologétique*, p. 290.— 3. *La spirit. dominicaine*, dans la revue *La Vie spirituelle, ascétique et mystique*,

août 1921, p. 370. — 4. André Pératé, dans la *Revue des Jeunes*, 1921, III, 474. — 5. Gœthe, *Œuvres*, traduction Porchat, t. X, p. 402. — 6. Voir Raoul Morçay, *Saint Antonin, archevêque de Florence*, in-8, sans date (1914) Paris, p. 296-310, *passim*. — 7. Sermon XXIV, édition de Venise 1519, *Sur Amos et Zacharie*, fol. 117. — 8. *Memorie di piu insigni pittori, scultori ed architetti domenicani*, Florence, 1845. — 9. *Revue des Jeunes*, 1921, III, p. 472. — 10. Perdrizet, *La peint. relig. en Italie*, 1905, p. 18. — 11. Dans Monnier, *Le Quattrocento*, II, 224. Cennini écrivit son fameux traité vers 1398, selon les uns, plus tard, selon les autres. — 12. Aless. Chiapelli. *Vita di Brunelleschi*, Florence, 1896, p. 263. — 13. Cochin, *Fra Angelico*, p. 24. — 14. Cf. Broussolle, *L'art, la religion et la Renaissance*, p. 303 et *passim*. — 15. Cochin, *l. cit.*, p. 32. — 16. Cité par la *Revue des Jeunes*, 1921, II, p. 100. — 17. *Réflexions sur la nature et l'art*, 1920. — 18. Cousin, *Du Vrai, du Beau, et du Bien*. — 19. Quand il condamne " toute forme ou toute espèce d'art, comme renfermant nécessairement un principe ou un germe secret d'immoralité," il s'explique en disant que " toute forme d'art est obligée, pour atteindre l'esprit, de recourir à l'intermédiaire non seulement des sens, notez-le bien, mais du plaisir des sens." *Discours de combat*, 1902, *L'art et la Morale*. — 20. *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1922, p. 571. — 21. On ne peut citer qu'en note, puisque les notes, disions-nous, ne se lisent pas, ce jugement *inexplicable* sur la *Sainte Thérèse* du Bernin, reconnue du reste " chef-d'œuvre de la sculpture pittoresque " : "Pour ne rien dire de l'énormité de la draperie, la Sainte tombe dans une *extase de volupté* (! !) que rend encore plus inconvenante l'âge adulte de l'ange qu'on voit au-dessus d'elle (! ! !)." — 22. Tout le passage vaut d'être conservé: " L'art italien se développa avec la majesté de la science, et il s'édifia, comme la science, par l'observation et la raison. Un tel art semble bien éloigné du sentiment religieux ;

aucun pourtant n'en est plus proche. Ce qui fait la séduction de l'art italien du quinzième siècle, ce qui lui donne son charme immortel, c'est l'émerveillement, l'admiration de l'artiste en face des beautés qu'il découvre dans le monde. Il n'est que sympathie, respect pour l'œuvre divine. L'Eglise ne s'est pas trompée en jugeant cet art religieux et en l'introduisant dans le sanctuaire. Même l'art païen reste alors tout imprégné d'esprit chrétien. La Vénus de Botticelli elle-même ramène la pensée vers le Dieu créateur de la Genèse, car comment croire que ces formes, suaves comme celles d'un vase grec, soient l'œuvre de l'aveugle hasard ? Comment ne pas apercevoir sur cette belle argile l'empreinte des doigts du grand artiste ? Cette Vénus pudique est une chrétienne : son regard a cette tristesse que nous avons dans les yeux depuis les catacombes. " *Le témoignage de l'art chrétien*, dans la *Revue des Jeunes* (cependant dirigée par des prêtres et des moines), 10 janvier 1922. — 23. *Jardins de l'Histoire*, p. 157. — 24. *Saint Antonin, Archevêque de Florence*, in-8, p. 317. — 25. H. Cochin, *Fra Angelico*, p. 30. —26. D'après Thausing, *Durers' Briefe und Tagebucher*, Vienne, 1872, p. 154. — 27. *Dictionnaire d'Archéologie*, col. 2479. — 28. *L'Art, la Religion et la Renaissance*, in-8, 1910, pages 42, 265, 280, 443, 445. — 29. *La Renaissance et la Réforme*, p. 258. — 30. E. Male, *Revue des Jeunes*, 10 janver 1922.

VIII. Notes sur la gravure

Vers le milieu du quinzième siècle, un art nouveau — nouveau au moins pour l'époque — se développa rapidement, magnifiquement, avec le procédé alors tout récent de l'imprimerie.

Entendons-nous cependant dès ces premiers mots. Nous venons de faire allusion, non à la *gravure* proprement dite, gravure en relief ou gravure en creux, mais à la reproduction, à la multiplication par " l'imprimerie " (*impression* serait plus juste), de l'image ainsi obtenue par le relief des lignes du sujet sur le bois, ou par l'entaille de ces mêmes lignes dans le métal.

Autre chose en effet est de tracer un dessin sur métal ou sur bois, et autre chose d'en obtenir des reproductions. Les Grecs et les Romains, comme les Orientaux et les Egyptiens, gravaient avec une rare perfection sur l'or, l'argent, le bronze, le fer, les pierres fines, et ils ont su de là tirer des empreintes, estampiller les poteries, colorer ou orner de divers dessins les étoffes. Sur le cuivre ou l'acier des miroirs en particulier, ils ont tracé des dessins et des figures qui auraient pu recevoir l'encre d'impression et se reproduire facilement et fidèlement sur le papier ou le parchemin. A plus forte raison le moyen âge et les temps plus rapprochés de nous ont-ils su exercer le même art, et cependant cette chose qui nous paraît aujourd'hui si simple *d'imprimer*

des *images* quelconques sur des feuilles de papier, tous nos maîtres, les bons auteurs, les savants, soutiennent qu'ils ne l'ont pas connue.

On peut penser, si l'on veut, qu'ils l'auraient plutôt dédaignée ; que, au temps des cathédrales, des livres d'heures, de la grande sculpture, de la grande peinture, c'eût été piètre chose que de l'art en copies, à la brasse, à la tonne. Mais c'est du sentiment cela, et si joli que ce soit, restons-en aux données de l'érudition pure et simple.

L'érudition nous apprend donc que l'*impression* était connue avant ce qu'on est convenu d'appeler la découverte de l'imprimerie (1436). Gutenberg n'a pas eu " la première idée de la chose ", et cela seul devrait compter dans une invention. Il est si facile d'avoir une idée après les autres. Avant l'impression en caractères mobiles, juxtaposables ou détachables imaginés par Gutenberg, il y a eu l'impression tabellaire, c'est-à-dire l'impression de livres *gravés*, c'est-à-dire encore de pages taillées dans le bois, où caractères et dessins, projetés en relief, se reproduisaient par contact. Celle-ci a même continué assez longtemps après celle-là, et c'est ainsi que deux éditions très anciennes du *Speculum humanæ Salvationis* (écrit en 1324 par un Dominicain) offrait, après des pages en caractères mobiles de fonte, des pages entièrement xylographiées. Nous permet-on d'y saluer en passant des gravures d'une remarquable exécution où nous apparaît une vieille amie, " Madame Saincte Anne " : 1° L'annonce de la naissance de Marie, *Hic annunciatur ortus Mariæ* (ch. III) ; 2° *Nativi-*

tas gloriosæ Virginis Mariæ (*ch.*IV); 3o *Maria est Domino in templo præsentata* (ch V.[1]?)

M. Eugène Dutuit, que nous venons de consulter, déclare que " l'origine de l'impression tabellaire est encore enveloppée de la plus grande obscurité." S'il l'entend des grandes planches, c'est possible, c'est exact même ; s'il l'entend de petites planches, Etienne Cartier pourrait ici nous éclairer. Nous résumons sa démonstration, son *Étude sur l'art chrétien* (Paris 1879) étant aussi facile à trouver qu'utile à lire (sauf peut-être en quelques pages d'un rigorisme outré, relatives à la Renaissance).

Des recherches récentes ont reculé la date des premières gravures (on sait dans quel sens il parle)... *Le Saint Christophe* de 1423[2] a été dépossédé de sa priorité par l'estampe de 1418 de la bibliothèque de Bruxelles et M. Henri de Laborde a démontré qu'il faut faire remonter le procédé de l'impression jusqu'à l'année 1406. Nous apportons au débat un document nouveau... En 1411 les Dominicains de Venise furent accusés d'avoir rendu un culte public à sainte Catherine de Sienne avant sa canonisation. De là procès et les pièces en ont été publiées par dom Martène. Il se trouve que l'une des dépositions est en même temps un document de première importance sur l'origine de la gravure. Frère Thomas Caffarini, de Sienne, avait connu la Sainte dès son enfance ; l'avait fait peindre souvent avec des rayons lumineux, et il dépose que, " à l'époque où l'on commença d'honorer à Venise la mémoire de Catherine, une personne (lui-même ?) qui avait pour elle une dévotion particulière fit représenter son image sur des cartes afin de la répandre plus facilement le jour de sa fête... "On a fait dit-il, et on fait encore des milliers de ces images tous les jours. Il y en a maintenant une immense quantité à Venise et dans toutes les parties du monde.

Et qui plus est, ce sont ces images de Catherine qui ont donné l'idée de faire sur des cartes semblables les images des autres saints pour les églises de Venise. "

" Ainsi, conclut M. Cartier, voici un témoin de 1411, très étranger aux querelles internationales sur l'invention de la gravure, déclarant qu'elle servit pour la première fois, à Venise, à multiplier l'image de sainte Catherine, et de plus, que cette image donna l'idée de faire sur des cartes semblables les images des autres saints. Or ces premières gravures peuvent être de 1394 ou de 1395, puisqu'elles furent faites dès qu'on célébra la fête de sainte Catherine à Venise, laquelle s'y célébrait depuis seize ans lorsque Frère Thomas écrivit sa déposition en 1411." (p. 120-1)

Une note en passant et à propos. L'habile imagier que fut notre bienheureux André Abellon était-il encore trop jeune autour de 1395 pour essayer quelque doux "pourtraict" de la chère sainte ?

Suivant Papillon, cité par de La Borde, on pourrait remonter encore plus haut, c'est-à-dire que les premiers essais de gravure en relief auraient eu lieu à Ravenne, avant la fin du treizième siècle. Deux enfants de seize ans, un chevalier Albéric Cunio et sa sœur jumelle, se seraient avisés en 1284, de tailler dans le bois, " à l'aide d'un petit couteau ", et d'imprimer par quelque procédé aussi simple, apparemment, une suite de compositions " sur les chevaleureux faits du grand Alexandre. " Si ce n'est là qu'une légende, elle est au moins gracieuse. Evidemment ce premier essai a péri.

M. Vitet nous recommandera tantôt la *Paix de*

Finiguerra, estampe célèbre entre toutes, mais voyez d'abord le préambule qu'il y met :

" Quatre siècles, c'est une vie déjà longue pour des feuilles de papier qui passent de mains en mains et risquent à chaque instant d'être déchirées, froissées, tachées, égarées ou brûlées. Il faut presque un miracle pour qu'elles échappent à toutes ces chances de destruction ; aussi les estampes qui remontent aux premiers temps de la gravure, à la moitié du quinzième siècle, ou seulement au commencement du seizième, sont aujourd'hui si rares et d'un tel prix, possédées par des mains si jalouses, conservées avec de telles précautions, que l'étude en devient presque impossible ; pour l'artiste, surtout à ses débuts, elles sont comme si elles n'étaient pas.

" Et pourtant que de leçons, que d'enseignements dans ces vieilles gravures ! Ceux qui aspirent à manier sérieusement le burin, le crayon ou le pinceau, peuvent-ils se passer de les connaître à fond, de les consulter sans cesse, non pas seulement à la dérobée, dans quelques dépôts publics, mais chez eux, dans leurs ateliers, à leurs heures ? Il n'en est pas de la gravure comme des autres arts du dessin : ses premières productions ne sont pas d'informes essais, de grossiers tâtonnements : l'érudit et l'archéologue n'ont pas seuls plaisir et profit à fouiller ses origines. La gravure est venue au monde vingt ans à peine avant Michel-Ange, à une époque où l'art de dessiner touchait à sa perfection. Le jour même de sa naissance, chez cet orfèvre florentin à qui le hasard venait de la révéler, elle a produit un chef-d'œuvre, ce petit *Couronnement de la Vierge* qui fait aujourd'hui la gloire du Cabinet des estampes de Paris : bijou vraiment sans pareil, puisque son moindre mérite est d'être incontestablement la première estampe connue. Par la finesse du trait, par la suavité mystique de la composition, ce niello de Finiguerra ne semble-t-il pas sorti de la main de Fra Angelico lui-même[3] ? "

La date de ce morceau *princeps* est 1452, et pour ne pas trouver de contradiction entre ces lignes de M. Vitet et ce qu'on a lu précédemment, il suffit de remarquer que le critique parle ici de la gravure en creux et qu'il se sert de mot *estampe*, ce qui n'est évidemment pas sans dessein. Quoique les deux mots aujourd'hui soient souvent pris l'un pour l'autre, l'estampe n'est pas la gravure strictement parlant, mais le tirage ou l'impression sur papier d'une planche préalablement taillée *sur* le métal — on dirait plus justement *dans* le métal. Il va de soi que le travail, dans ce cas, et à la différence de la gravure en relief, peut donner des imprimés d'une extrême délicatesse, pures merveilles qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Malgré tant de pertes facilement devinées, facilement expliquées, le nombre des anciennes gravures, soit en relief, soit sur taille douce ou en creux, est encore très considérable, et les Schongauër, Albert Dürer, Hans Burgmair, Israël de Mecken, Lucas Cranach, Albert Altdorfer, les Lucas de Leyde, les Collaert, Galle, Antoine et Jerôme Wierix, Martin de Vos, Bolswert, Paul de Jode, Vorsterman, Vermeulen, Van Caukerken, Bary, etc., sont du domaine des réalités tout autant que du domaine des souvenirs ou de l'histoire. Il est probable que dans l'espèce et au moins pour le nombre, l'école flamande tiendrait ici le premier rang. Jusqu'au milieu du dix-septième siècle, la fabrication des images de piété a été en effet pour la Belgique, l'objet d'une industrie considérable dont la ville d'Anvers était le siège. Elle occupait un très grand nombre d'ouvriers,

d'artisans et d'artistes. D'après M. Alvin, c'est dans cette pépinière que se sont développés les habiles graveurs qui furent les initiateurs du reste de l'Europe, témoins Corneille Cort, formant une école en Italie et devenant le maître des Carraches ; les Sadeler relevant l'art tombé très bas dans la patrie d'Albert Dürer, et enfin Gérard Edelinck qui exerça une notable influence sur la brillante école française [4].

Quoi qu'il en soit, cette école de France poussa elle-même jusqu'à l'extrême la science du burin. Les œuvres — très souvent des chefs-d'œuvre — de Jacques Callot, des trois Audran (Charles, Benoît et Jean), de Pierre Drevet, Claude Mellan, Edelinck tantôt nommé, Daret, Poilly, parvenaient à rendre tous les jeux de la lumière et toutes les nuances de la couleur.

Avons-nous besoin de dire, de rappeler plutôt, que toute cette production énorme, — oui, absolument — d'images grandes ou petites, sur acier, sur cuivre ou sur bois, d'après le relief ou d'après l'entaille, était presque toute de caractère religieux par le sujet, et presque toujours aussi par l'inspiration et le style? Les sujets, là aussi, étaient ceux du *Speculum humanæ salvationis*, du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, de la *Légende dorée*, et alors combien y pourrait-on compter de belles, de pieuses, de douces Madones ?

---

1 cf Eug. Dutuit *Manuel de l'Amateur d'estampes*, in-4°, Paris, 1884, p. 209, et p. 28.

2. Dit le "Saint-Christophe de Buxheim," bibliothèque

de Lord Spencer. — 3. L. VITET, *Etudes sur l'histoire de l'art*, t. IV, p. 26-56. — D'après MOLINIER, *Hist. des arts appliqués à l'industrie*, la *paix* dite "de Finiguerra" n'est pas *certainement* de lui. Comme *nielle*, elle appartient plutôt à l'orfèvrerie. On sait que l'art de la niellure consistait à étendre dans les tailles d'une gravure exécutée sur l'or ou sur l'argent une composition métallique, espèce d'émail noirâtre, appelé en latin, à cause de sa couleur, *nigellum* et en italien, *niello;* cet émail, qu'on fixait en le mettant en fusion, était ensuite poli avec le reste du métal. L'argent ou l'or devenait brillant dans toutes les parties que le burin n'avait pas entamées ; partout au contraire où il avait tracé le moindre sillon, le nielle en remplissait le creux, et par sa couleur noire faisait ressortir vivement le dessin de la gravure, ce qui produisait à peu près le même effet qu'un dessin au crayon noir tracé sur vélin. — 4. L. ALVIN, *Catal. raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix* (in-8o, Bruxelles, 1866), p. XXII. — Pour ce qui précède et ce qui suit, cf. DIDOT, *Essai . . sur l'hist. de la gravure sur bois*, in-8o, Paris 1863 ; VICOMTE HENRI de LABORDE, *La gravure, origines* etc. in-18o, Quantin, s. d. ; A. Pit, *La gravure dans les Pays-Bas au* XVe s. dans *Revue de l'art chrétien*, 1891 ; E. CARTIER, *Etude sur l'art chrétien*, DUMOULIN, 1879 ; etc.

L'auteur connu sous le nom de Ludolphe le Chartreux fut d'abord duminicain, et c'est pendant sa carrière dominicaine qu'il écrivit le *Speculum*.

IX. Les grandes écoles d'art

(*en Europe*)

1° Italie. — 2° Allemagne. — 3° Les Pays-Bas : la Hollande et les Flandres. — 4° France. — 5° Angleterre. — 6° Espagne.

1° L'Italie

L'Italie, Mother of Arts. — *Le quatorzième siècle.* — *Florence et Sienne.* — *Période dite de la "Renaissance".* — *Les écoles : l'école florentine.* — *Ecoles de l'Ombrie et de la Haute-Italie.* — *L'école romaine : Raphaël.* — *Le dix-huitième et le dix-neuvième siècle.* — *Notes.*

L'Histoire de l'art italien, ou même de la seule peinture, occuperait aisément cinq ou six volumes, encore plus au besoin, et il est impossible, évidemment, de la résumer en quelques pages. Au reste, jusqu'ici il en a été souvent parlé ou plutôt presque partout, et aussi longuement que

le permettait le cadre étroit de ce travail. C'était justice, car l'Italie, berceau de l'art chrétien, en est resté le sanctuaire privilégié; parce que aussi, Art et Beauté sont des termes corrélatifs, la Beauté comme but à atteindre, l'Art comme moyen d'y parvenir, et que l'Italie, terre de beauté par excellence, semblait toute désignée pour être à jamais, non seulement la patrie des arts, mais comme dit Lord Byron, *Mother of Arts*, leur Mère à tous. "Beauté fatale" ou non, "art triomphal," Byron, un Anglais pourtant, s'est senti pris par ce double charme, et vous vous rappelez le quatrième chant de *Childe Harold*, au moins ces quelques passages inoubliables :

> Italia ! oh Italia ! thou who hast
> The fatal gift of beauty, which became
> A funeral dower of present woes and past.
> . . . . . .
> Parent of our Religion, whom the wide
> Nations have knelt to for the keys of heaven !
> . . . . . the veil
> Of heaven is half undrawn ; within the pale
> We stand and in that form and face behold
> What mind can make, when Nature's self would fail.
> . . . . . .
> We gaze and turn away, and know not where,
> Dazzled and drunk with beauty, till the heart
> Reels with its fulness ; there — for ever there —
> Chain'd to the chariot of thiumphal art,
> We stand as captives and would not depart.

Comment après cela se ramener aux sèches nomenclatures, classifications d'écoles, individualités parfois sans grand mérite ou attrait personnel, notes supplé-

mentaires, petite érudition qu'on peut trouver partout ?

Mais nous pensons de nouveau aux jeunes, à ceux, comme nous disions, " qui n'ont pas fini leurs études ".

Le quatorzième siècle Florence et Sienne. Au quatorzième siècle, la grande école de Giotto écrivit ses beaux poèmes sur les murs de Saint-François d'Assise, de Sainte-Croix et de Sancta-Maria-Novella de Florence, du Campo Santo de Pise etc. Du vivant de ce grand maître et durant une centaine d'années après sa mort, toutes les écoles d'Italie, même les plus éloignées de la Toscane, ressentirent son influence. Ses contemporains ou ses disciples à Florence d'abord, ou dans l'école florentine : Buffalmaco, Taddeo Gaddi (son collaborateur), Stefano, Giovanni da Milano, Puccio Capanna, Agnolo Gaddi, Cennino Cennini, Orcagna, architecte, sculpteur et peintre (*Vie de la Vierge* à Santa-Maria Novella, fresques aujourd'hui disparues); Giottino (1321), Francesco da Volterra, Spinello Spinelli, Antonio Veneziano ; dans l'école de Sienne : Simone da Martino, (1285), les deux frères Lorenzetti, Andrea Vanni (1332), le portraitiste de sainte Catherine de Sienne ; Taddeo di Bartolo, Bartolo di Maestro Fredi, Berna, qualifié par Ghiberti " *eccellentissimo e dottissimo* " et combien d'autres ? se distinguent à peu près tous par un sentiment de tendresse pieuse, ce qui n'empêche pas leur coloris d'avoir beaucoup de fraîcheur et de grâce. Au reste, en ce temps-là, Sienne, cité toute poétique, est appelée " cité de la Vierge " et comparée à une nonne agenouillée en oraison sur sa colline ; ses artistes, on s'en souvient, proclament

" qu'ils ne veulent peindre que des saints et des saintes dans leurs fresques et tableaux, afin de combattre par là les démons et de rendre les hommes meilleurs, " promesse solennelle que les deux Lorenzetti, en particulier, sauront tenir, eux les prédicateurs éloquents des beautés de la religion et du bonheur de la vie chrétienne (*Foi*, *Espérance*, *Charité*, *Prudence*, *Courage*, *Paix*, *Magnanimité*, *Tempérance*, *Justice*, etc., au Palais public de Sienne dans la Salle du Conseil).

Et quelle production copieuse chez tous ces artistes, quelle abondance aussi chez d'autres qui ont voulu rester inconnus ! M. Lafenestre écrit :

"A aucune époque de l'histoire, si ce n'est au treizième siècle en France, chez les architectes et sculpteurs, on ne vit activité pareille à celle des peintres toscans au quatorzième siècle. Eglises, couvents, palais communaux, tribunaux, marchés, cimetières, hôpitaux, portes de ville, tabernacles en plein air : tous les édifices, grands ou petits ayant un caractère public, reçurent de leurs mains une décoration significative. La religion, la politique, la philosophie, la science mettaient la même confiance en eux pour parler aux yeux du peuple. La nomenclature des œuvres que Vasari trouva encore en place deux siècles après, malgré l'étonnante indifférence avec laquelle on les détruisait et refaisait sans cesse, est d'une longueur qui étonne l'imagination."

L'influence de Giotto est encore très sensible en d'autres provinces d'Italie : dans l'Ombrie, où depuis Oderigio da Gubbio (1268), florissait une école de miniaturistes ; à Modène, chez Thomas de Mutina que nous retrouverons plus tard en Allemagne ; à Bologne, à Pa-

doue, à Vérone, enfin, pour abréger, à Naples, où le maître florentin avait été jadis appelé par le roi Robert, et où pullulaient ses élèves anciens ou nouveaux et ses imitateurs.

" Imitateurs ", disons-nous, et nous aurions pu prononcer le mot plus tôt au sujet de certains disciples de Giotto, surtout parmi les derniers. Il sera éternellement vrai qu'on n'imite toujours que les défauts, parce que, éternellement aussi, il n'y a que les défauts qui soient facilement imitables. Or, malgré tout le regret qu'on éprouve à le constater, le maître lui-même, si grand qu'il fût, n'en était pas exempt tout à fait. Au surplus, élèves et successeurs voulurent trop produire, et il semble que d'ordinaire, ils n'eurent qu'un souci : exécuter, achever le plus tôt possible, les énormes tâches qu'ils assumaient. De là des imperfections graves, un recul du grand art ; de là aussi, une réaction qui s'imposait, un renouveau, nous ne disons pas une renaissance, car si l'art avait été en danger de mort, il persistait cependant à vivre, tant il est vrai que, en fait, il ne meurt jamais, du moins tout à fait ou tout entier. *Non omnis moriar !* L'Eglise est toujours là.

* * *

Période dite de " la Renaissance " Notre tâche du moment serait bien simplifiée si le lecteur voulait seulement se reporter à ce qui a déjà été dit plus haut, sur ce vaste sujet ; sur le dévouement des Papes de cette époque à l'égard des artistes de toute dénomination, dévouement poussé jusqu'à ses dernières limites ; sur le

rôle artistique des moines, continuant de prêcher la doctrine autant par l'image que par la parole ; sur les principaux peintres ou sculpteurs de ce temps, leur mentalité et quelques-unes de leurs œuvres : autant de motifs, à part la brièveté qui s'impose partout en cet opuscule, de nous borner maintenant, et plus que jamais, au strict nécessaire.

Les écoles. Ecole florentine. Pour commencer, empruntons une fleur, une jolie fleur au parterre de M. Henri Cochin : il s'agit de Florence dans la première moitié du quinzième siècle, au temps de ce Fra Angelico que l'aimable auteur a si dignement honoré :

" Jamais n'a paru plus belle l'adorable beauté de Florence, de ses demeures, de ses tours, de ses églises, de ses hommes et de ses femmes, de ses fleurs et de ses champs, de sa large vallée, de ses belles montagnes. Si bienfaisante est cette nature, si doux ce ciel, si noble cette contrée ! Il ne faut qu'une saison sereine, un coup de soleil heureux, pour faire que Florence fleurisse. C'est ce qui lui arriva dans les années que je dis. Et il faut croire que cela est vrai, car tous les contemporains l'ont affirmé. Chose digne de remarque ! Alors qu'en tous temps et tous pays on voit les hommes dénigrer les jours où il leur est arrivé de vivre, tous les Florentins qui ont écrit sur ce temps l'ont loué et célébré comme le plus beau et le plus heureux de tous, le plus riche en bons citoyens, en hommes d'esprit, en savants, en artistes." (p. 154).

Ces bienheureux artistes ressemblent à la bienheureuse ville qu'ils habitent, à la bienheureuse nature qui les environne et si l'on dit que " le style, c'est l'homme," on pourrait également penser que le style, ici, c'est le pays.

Encore à l'heure de ce renouveau dont nous parlions, ce sont les sculpteurs, c'est-à-dire pour l'instant Brunelleschi (1377-1446), Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466), Leo-Battista Alberti (1404-72), Mino ad Fiesole (1431-1484), qui prennent l'initiative et façonnent les peintres, ceux-ci commençant presque toujours leur apprentissage dans un chantier d'architecte, un atelier de modeleur ou une boutique d'orfèvre. De là, chez eux, ces qualités sculpturales: précision des formes, netteté des contours, équilibre des masses, exactitude des modelés ; de là, puisque nous sommes au pays de la beauté, de là, dans l'interprétation des sujets sacrés — car on n'affectionne guère que ceux-là — une recherche, un amour très vif et très candide de la beauté, ou si la beauté n'existe pas, un amour très vif et très candide de la réalité embellie par un idéal supérieur.

Et que de noms, de jolis noms ! car l'Italie a mis jusque là de la suavité, de la mélodie, encore de la beauté, toujours de la beauté : Gherardo Starnina (1354-1408 ?), Lorenzo Monaco (1370-1425 ?), religieux camaldule dont quelques œuvres ont été confondues, vu leur mérite, avec celles de fra Angelico ; fra Angelico lui-même (1385-1455 ?), de son vrai nom très doux encore, fra Giovanni da Fiesole; son frère, le miniaturiste, fra Benedetto ; Andrea del Castagno (1390); Paolo Uccello (1396) ; Filippo Lippi (1406) ; Benozzo Gozzoli (1420), disciple de fra Angelico ; Piero della Francesca (1423), Baldovinetti (1427), Andrea del Verrocchio (1432), Cosimo Rosselli (1439), Antonio et Piero Pollaiuoli ; Sandro Botticelli (1446, *Madones* cé-

lèbres), les deux Ghirlandajo, Domenico (1449) et Ridolfo ; Filippino Lippi (1457), fra Bartolomeo (1474) et ses condisciples Piero di Cosimo et Mariotto Albertinelli ; Andrea del Sarto (1487), et enfin — car il convient de nous arrêter, du moins un moment, " le divin Michel-Ange " (1475-1564), ainsi qu'on l'appelait.

Il convient de nous arrêter parce que la plupart de ces maîtres ont eu des élèves éminemment doués et qui, assez souvent, les ont même surpassés. — Notons ici au passage une réflexion toute récente et très juste de M. Robert de la Sizeranne :

" Le châtiment de ceux qui s'efforcent de ne pas ressembler à un maître, c'est de ressembler à un écolier : ils continuent donc à ressembler à quelqu'un et à ne pas être eux-mêmes. S'ils ne ressemblent pas à quelqu'un qui fait bien, ils ressemblent à quelqu'un qui fait mal : voilà toute la différence [1]. "

Et donc puisque ce n'est pas déchoir que de se donner un maître, ajoutez encore : pour Starnina, ses trois élèves, d'ailleurs plus illustres que lui : Masolino da Panicale, Vittore Pisanello, Gentile da Fabriano (1370), lequel, selon Michel-Ange, "eut le style aussi doux que le nom ; " ajoutez pour fra Angelico, à part Gozzoli et Filippo Lippi tantôt nommés, les vieux maîtres ombriens qui s'inspirèrent de son idéal et de sa manière : Ottaviano Nelli, Allegretto Nuzi, Domenico Bonfigli, Boccati da Camerino ; pour Piero della Francesca, à part fra Bartolomeo : Corradini d'Urbin, Lorentino di Angiolo, Melozzo da Forli (1438) et surtout Luca Signorelli (1441-), lui aussi plus grand que son maître,

et célèbre pour la hardiesse de ses conceptions, la nouveauté de ses inventions, sa science anatomique, son élan passionné, la grandeur épique de sa mise en scène, bref, un prédécesseur direct de Michel-Ange qui l'étudia longtemps et s'en souvint toujours.

Ajoutez encore pour Andrea del Verrocchio, à part Andrea del Sarto : Lorenzo di Credi (1459), le Pontormo (1494), même Léonard de Vinci ; pour fra Bartolomeo, à part Ridolfo Ghirlandajo : un de ses frères en religion, Fra Paolino del Signoraccio (1488), auteur du *Couronnement de la Vierge* à Notre-Dame della Quercia près de Viterbe ; pour Andrea del Sarto : Squazzella, Franciabigio ; pour Michel-Ange : Sebastiano del Piombo, Daniele da Volterra, Vasari (1512), Salviati, Allessandro Allori dit le Bronzino, Cristoforo Allori, le Rosso, etc.

Les noms seuls, cependant, ne suffisent pas, et quelques-uns au moins s'imposent davantage à notre attention, surtout ceux des NOVATEURS.

Nous avons nommé Masolino, Pisanello, Andrea del Castagno et c'était trop peu, car ils ont cette valeur d'art exceptionnelle d'avoir, encore mieux que Giotto, enseigné, ou si l'on aime mieux, réappris à l'Italie le dessin d'après nature. Ce que le premier, avec timidité, le second, avec une netteté absolue, Castagno avec une crudité ou un réalisme violent poussé parfois jusqu'à la laideur grimaçante, apportent à l'art de leur temps, c'est "l'observation directe de la réalité," et cette affirmation que toute œuvre plastique doit être faite d'après nature. La grande loi qu'ils proclament, c'est la nécessité pour

le peintre de regarder autour de soi et de reproduire ce qu'il voit. Aujourd'hui que la photographie et un long atavisme nous ont familiarisés avec l'exactitude du dessin, nous comprenons mal qu'une telle initiative soit si méritoire et qu'elle ait été si tardive [2].

Autre innovation. Si le bienheureux Angelico s'était aventuré à peindre une petite idole nue, cas tout à fait exceptionnel chez lui, et "honni soit qui mal y pense!" ce n'est pas lui évidemment, qui introduisit dans la peinture religieuse l'étude de la figure " non drapée " (*undraped*, euphémisme anglais bien trouvé), mais plutôt Masaccio, et cela, en multipliant, par exemple, les *Adam et Eve*. Ce n'est pas là son mérite, ni même, à tout prendre, un mérite. Son mérite, c'est d'avoir compris que le réalisme n'est pas le tout de l'art ; d'avoir posé, longtemps à l'avance le principe formulé par Gœthe: "La réalité est le sol nourricier dans lequel s'épanouit cette plante merveilleuse de l'art dont la racine doit plonger dans le réel, mais dont la tige doit fleurir dans l'idéal ; "c'est d'avoir superposé à l'observation directe de la nature, un souci des formes pleines, une recherche de la noblesse et de la grandeur, un amour du pathétique, qui font proprement de lui le créateur du style héroïque, ou de ce qui s'appelle simplement " le style ". " La supériorité de Masaccio, comme plus tard celle de Raphaël, est, a-t-on dit, d'avoir été grand sans le savoir et savant sans le dire. "

Paolo Uccello a aussi un mérite à part, celui d'avoir introduit dans le tableau la perspective linéaire, c'est-à-dire l'art de faire les objets tels qu'ils apparaissent en

simulant leur éloignement. Ces trois choses pour nous élémentaires : la ligne d'horizon, le point de fuite et le point de distance, il semble que Giotto lui-même ne les ait point connues, puisque par exemple, s'il fait fuir les parallèles d'un édifice, il n'a pas l'air de soupçonner que les parallèles des édifices voisins doivent aboutir au même point de centre unique. Uccello, lui, le sait et l'enseigne tout le jour, toute sa vie, et quand on veut l'envoyer coucher, il répond extasié : " Ah ! si vous saviez la belle chose c'est que la perspective ! "

Au sujet de Fra Giovanni de Fiesole, relisez Hippolyte Taine, cité plus haut, ou bien ces quelques lignes de M. Gillet :

" Innocence, virginité de l'esprit et des sens, don admirable du regard où tout se reflète en beau : je les retrouve dans le vieil artiste dominicain. C'est un des plus gracieux génies qui aient enchanté la terre, un de ceux qui nous donnent le plus de raisons d'aimer la vie. Ce qui nous la rend odieuse, cette insupportable atmosphère de laideur et de bassesse, cette incurable platitude de l'existence quotidienne, s'évanouissent devant ce poète qui n'a rien su de ces misères. Il était incapable d'une vulgarité. Le difforme, le monstrueux pour lui n'existent pas. Le monde qu'il a peint apparaît sans péché, et la lumière qui l'éclaire conserve l'imperturbable éclat du plus beau jour. . . . " (p. 258).

A son tour, Andrea del Verrocchio, un sculpteur, un fondeur, un ciseleur, un orfèvre, le plus digne successeur de Donatello, en outre un mathématicien, un professeur de perspective, un musicien, est par surcroît, comme peintre, un novateur en ce sens que l'anatomie artistique date de lui, "science acquise, dit Vasari, en écorchant des

cadavres," science que les générations suivantes pousseront jusqu'à l'extrême. Il avait moulé d'après nature, dit encore Vasari, des mains, des pieds, des genoux, des bras, des torses. . . et sans doute avait su bien choisir, car on vante chez lui la finesse des extrémités, des mains surtout que l'on faisait avant lui si informes. Suprême honneur enfin — car nous ne pouvons tout dire — Verrocchio eut pour élève Léonard de Vinci et l'on se demande pourquoi l'élève, né d'ailleurs tout près de Florence, n'appartient pas à l'école de Florence. Pour le coup, les Florentins pourraient dire à l'imitation de l'Académie française, dans un mot aussi célèbre que recherché : " Rien ne manquait à sa gloire, il manque à la nôtre."

Ecoles de l'Ombrie et de la Haute-Italie. Nicolas Alunno (1430-1502), souvent présenté comme "le vrai fondateur de l'école ombrienne", est, en tout cas, avec sa piété passionnée, le précurseur direct du Pérugin, celui-ci reconnu et proclamé " le peintre religieux le plus célèbre de son époque." En fait, il n'y a de comparable au Pérugin que son élève Raphaël et n'est-ce pas déjà tout dire pour son éloge ? Voyez, au moins en photographie ou en gravure, quelqu'une de ses têtes de Madones [3]. — Un autre de ses élèves, et le plus célèbre après lui des peintres ombriens, Pinturicchio (1454-1510), fut un fresquiste infatigable et expéditif, un décorateur ingénieux et varié, d'une merveilleuse fertilité d'invention.

A Bologne, Francia (1450-1518), chef de l'école, est

peintre, orfèvre, nielleur, ciseleur, émailleur, médailleur. Sa *Descente de Croix* du musée de Parme et sa *Pieta* de la National Gallery à Londres, le mettent au premier rang pour la puissance et le pathétique de l'exécution. — Plus tard, après le Primatice (1504-1570), vers la fin du seizième siècle, les Carraches (Louis, Augustin, Annibal et Antoine) dominent l'école, et à leur suite viennent le Dominiquin (Il Domenichino, *Communion de saint Jérome*), le Guerchin, Schidone, Spada, Lanfranco (1581), celui-ci excellent dans la peinture des coupoles ; le Guide ou Guido Reni (1564), si connu pour son *Ecce Homo* et sa *Mater Dolorosa* ; ensuite l'Albane (1578), fameux pour son coloris chatoyant ; Andrea Sacchi (1598), dernier élève de l'Albane, excellent coloriste comme lui, simple et profond dans l'expression, abondant et délicat dans les détails, rival au surplus de Pierre de Cortone et du Bernin ; enfin Sassoferrato (1605), élève du Dominiquin, imitateur de Raphaël, célèbre pour sa *Madone du Rosaire*.

A Ferrare, après Francesco Cossa (1438), le quinzième siècle est clos brillamment par Lorenzo Costa (1460) et ses collaborateurs, en attendant que le Garofalo (1481), encore très jeune, grandisse autant qu'il le promet.

A Parme, le Corrège (1494 ?), " peintre des yeux et de l'âme, " suivant le mot d'une femme, est un artiste si grand qu'on hésite à lui associer son fidèle imitateur, le Parmesan, de son vrai nom Francesco Mazzuoli (1503). Où trouver, en effet, des lignes plus gracieuses et des figures d'une expression plus idéale que dans le *Mariage*

mystique de sainte Catherine au Louvre ? Des études récentes ont révélé l'énigme de cette vie humble et cachée, dénuée d'ambition. Le Corrège voulut vivre uniquement pour son art, comme un sage ou comme un rêveur, s'éloignant des puissants de la terre et des dispensateurs de la gloire.

A Milan, un Foppa (1420), un Zenale, un Borgognone, un Bernardino Luini (1470 ?), un Bramante même, aussi grand peintre que célèbre architecte, célèbre pour avoir commencé la construction de Saint-Pierre de Rome ; à plus forte raison, Gaudenzio Ferrari, Marco d'Oggione, Cesare da Sesto et Andrea Solario, simples élèves de Léonard de Vinci, sont à peu près tous éclipsés par ce maître de toute première valeur. Pourquoi Léonard (1452-1519) appartient-il à l'école milanaise, et celle-ci n'a-t-elle toujours vu que lui chez elle ? Parce que, venu à la cour de Ludovic le More, il a peint l'incomparable chef-d'œuvre dont nous avons parlé plus haut, la *Dernière Cène* du réfectoire des Frères-Prêcheurs de Milan ; parce que, après les patientes études de Paolo Uccello et les recherches acharnées de Verrocchio, il restait encore une difficulté technique à vaincre, celle du modelé, et que c'est lui, Léonard, qui l'a résolue. Ecoutons-le lui-même :

" Le premier soin du peintre est de donner à la surface plane de son tableau l'apparence d'un corps en relief et détaché du plan, et celui qui en cela surpasse tous les autres, mérite d'être proclamé le plus grand. Cet art, qui est le dernier mot de notre travail, consiste dans le jeu des ombres et des lumières, c'est-à-dire dans le clair-obscur. Aussi, celui qui évite de mettre des ombres rend son œuvre méprisable

aux bons esprits, pour la faveur du vulgaire ignorant qui ne cherche en peinture que le brillant du coloris, et dédaigne la beauté et merveille du relief. "

Voilà donc formulée, un siècle et demi avant Rembrandt toute la science du clair-obscur, et maintenant John Ruskin peut trouver Bernardino Luini " dix fois plus grand" que l'auteur de la *Cène* ou de la *Vierge aux Rochers*, de *Mona Lisa* ou de la *Sainte-Anne* du Louvre. " L'esclave d'un archaïque sourire " (*the slave of an archaïc smile*) a pu travailler vingt ans sur un sourire, mais c'est la preuve que pour un grand artiste, un détail comme celui-là est une très grande chose, autant que tout le groupe de sainte Anne, de la Vierge et des enfants (Jésus et Jean-Baptiste), maintenant côte à côte, au Louvre, avec le tableau devenu le plus fameux du monde depuis que, et parce que... il a été volé [4].

A Padoue, Squarcione (1394), " le Père des peintres," comme on l'appelait de son temps, s'efface ou à peu près à côté de Mantegna (1431-1506), un virtuose de la perspective comme Uccello, et un fanatique du raccourci comme personne. On cite comme exemple ou pièce à conviction la chapelle des *Eremitane* à Padoue, peinte en 1451. — Avec lui, un peu plus tard, Melozzo da Forli (1438) inventera les figures plafonnantes, ces singulières décorations de voûtes qu'on ne peut regarder que du point visuel, comme les tableaux à perspective, sans quoi on obtient, pour ce pauvre corps humain déjà si maltraité d'ordinaire, les pires déformations. (En toute modestie, référons ici le lecteur à ce que nous disions sur ce sujet au chapitre intitulé *l'Art byzantin* p. 134).

A Venise et provinces voisines, encore de jolis noms et que c'est plaisir de s'entendre prononcer à l'Italienne, ne fût-ce que pour la musique : le vieux Paolo da Venezia (1345) ; les Bellini, Gentile (1427) et Giovanni (1428) ; leur élève, Carlo Crivelli ; les trois Vivarini, Bartolomeo (1440), Antonio et Luigi (1490); le Giorgione (1447), élève de Giovanni Bellini ; Antonello de Messine qui vint s'établir à Venise en 1459 ; Vittore Carpaccio (1470), Girolamo dai Libri (1474) ; Tiziano Vecelli ou le très glorieux Titien (1477-1576), à qui nous reviendrons ; Palma Vecchio (1480), Lorenzo Lotto 1480 ?), Antonio da Pordenone (1483), Sebastiano del Piombo (1485), élève de Giovanni Bellini et du Giorgione ; Cima da Conegliano (1489), Il Moretto (1498), Paris Bordone (1500) et Jean de Calcar (1510), trois élèves du Titien ; Jacopo da Ponte dit le Bassan (1510), le Tintoret (1519), autre élève du Titien et le plus illustre ; le très grand, très haut et incomparable Paolo Véronèse (1528-1588) ; puis Marco Basaïti et Palma le jeune (1544) ; puis, beaucoup plus tard, Giovanni-Battista Tiepolo (1693-1770), le premier peintre de son temps, comme on l'a dit, éloge de quelque valeur, même si le beau temps était passé.

Un tableau de Giovanni Bellini à San-Zaccaria de Venise, la *Sainte-Vierge entre saint Pierre, saint Jérôme, sainte Catherine et sainte Lucie*, est, pour la noblesse des figures et la splendeur de l'exécution, un chef-d'œuvre inoubliable. De même la *Vie de sainte Ursule* de Vittore Carpaccio ; de même combien d'œuvres du Titien ! mais qui ne les connaît : *le Triomphe de Judith*,

la Mort de saint Pierre Martyr, la *Présentation de Marie au temple*, etc ? Le maître cependant le plus admiré de l'école vénitienne, s'il n'est pas, plus strictement parlant, de l'école de Vérone, est ce Paul Caliari qui devait, par ses œuvres gigantesques et le surnom qu'il prendrait, illustrer à jamais sa ville natale. Pour lui, chez tous les critiques, l'éloge, presque sans réserve, est unanime. Chez l'un en particulier (peut-être Félix Clément — référence perdue), il est enthousiaste :

"On ne trouvera pas au monde un plus puissant et un plus fécond tempérament d'artiste... Furie d'invention et de promptitude ; il semble que son esprit soit un volcan toujours plein et en éruption. Des toiles de vingt, de quarante, de soixante-dix pieds, comblées de figures grandes comme nature, renversées, entassées, lancées en l'air, avec les raccourcis les plus violents et les plus splendides effets de lumière, suffisent à peine à recevoir le jet pressé, enflammé, éblouissant de son cerveau. Il en couvre des églises entières et toute sa vie, comme celle de Michel-Ange, s'est dépensée là. Ses habitudes sont celles des génies sauvages, violents, disproportionnés au monde, en qui la poussée intérieure des sentiments est si forte que les plaisirs leur déplaisent, et que pour tout refuge, assouvissement ou apaisement, ils ont leur art."

Ou encore ceci, à propos des *Noces de Cana*, le plus grand tableau du Louvre (environ 20 pieds par 30 pieds) : " brillante symphonie en couleurs ", " le dernier mot de la peinture d'apparat :

" Comme tableau idéal de la vie élégante, comme peinture d'une existence grandiose et patricienne, comme vision d'un univers à la fois familier et aristocratique, réel et ro-

manesque, poétique et vivant, rien n'est au-dessus de ce chef-d'œuvre, le fruit le plus exquis que la planète ait obtenu en cinquante siècles de culture [5]. "

L'école napolitaine n'offre pas, évidemment, d'œuvres pareilles, mais il semble que nous devions citer au moins pour mémoire les disciples de Ribera, un peintre aussi italien qu'espagnol : Aniello Falcone, Salvator Rosa et surtout ce Luca Giordano, à son tour aussi espagnol qu'italien, un maître d'une rapidité prodigieuse, peignant avec ses doigts autant qu'avec son pinceau, surnommé pour cela *Fa-Presto* (fait vite), auteur d'innombrables ouvrages, entre autres : *Jésus parmi les docteurs* (galerie Corsini à Rome), les *Saints protecteurs de Naples*, Vierge-mère, saint Janvier, saint Dominique, saint François d'Assise, sainte Catherine de Sienne (chez les Dominicains de Québec).

L'école romaine : Raphaël. Tout a été dit, et cent fois, et mille fois, de Raphaël, et pourquoi ne pas simplement relire quelques notes à son sujet ? M. Fabre a écrit :

" La caractéristique de ce divin jeune homme à la pâleur de femme sous de longs cheveux noirs, c'est qu'il a couronné l'effort de ses prédécesseurs. Contrairement à Michel-Ange, qui, plus génial, a passé comme une bourrasque dans l'art italien, faisant oublier et mépriser tout ce qui s'était fait avant lui, et donnant des exemples, qui, suivis par des incapables, devaient être désastreux, Raphaël est venu non anéantir, mais conserver, non effacer mais accomplir. Refaisant en lui-même et en quelques années une évolution qui avait duré plusieurs siècles, il a commencé par s'assimiler

le plus parfait et le plus pur du passé. Michel-Ange avait été un furieux créateur ivre de destruction. Eternel emprunteur, Raphaël a été tour à tour Giotto, Masaccio, Pérugin, Fra Bartolomeo, avant d'être lui-même. Alors, de toutes les ressources de l'art, telles que les avaient faites deux siècles d'expériences assidues, il a formé un langage qui, malgré les réactions postérieures, demeure la forme européenne de l'imagination plastique[6]."

Au-dessus de l'éducation artistique, il y a la pensée inspiratrice, la hauteur, la largeur, la profondeur de cette pensée, et M. Male va nous dire ce qu'elle a été chez le peintre d'Urbin :

" C'est à Raphaël que l'Eglise demanda une des plus hautes glorifications du christianisme qui ait été jamais conçues. Dans la *Chambre de la Signature*, au Vatican, il unit harmonieusement le Parnasse, l'Ecole d'Athènes et la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'ancien monde et le nouveau. Il fit du christianisme l'héritier de toute la sagesse et de toute la beauté antique. Le christianisme, semble-t-il nous dire, n'est pas venu pour détruire, mais pour achever : les beautés d'Homère, de Pindare et de Virgile appartiennent au chrétien ; les sublimes pressentiments de Platon, la profonde pensée d'Aristote sont à lui ; mais le christianisme s'élève plus haut. La philosophie antique avait expliqué le monde par l'intelligence: explication juste mais incomplète, car au-dessus de l'intelligence le christianisme met l'amour.

" Tel est le sens de cette œuvre grandiose, et jamais plus grande idée ne fut revêtue de formes plus harmonieuses[7]."

Une autre note, celle-ci de Louis Veuillot, chante

" cet enfant du ciel des cieux qui a donné au monde tant d'êtres charmants, tant de créatures idéales vivantes ; qui a versé dans le trésor de la pensée humaine tant de corbeilles

d'immortelles fleurs ! Quel esprit a fait plus de rêves sublimes! Quels yeux ont mieux vu le mystère de la terre et du ciel, la beauté ? et quelle main plus doucement victorieuse a su mieux saisir les visions célestes et leur donner un corps ? En dehors des révélations qui sont venues et qui ont parlé positivement de la part de Dieu, rien n'est plus grand que Raphaël d'Urbin ; rien n'est davantage ce divin phénomène, ce sens supplémentaire du genre humain qu'on appelle le génie [8]."

On imagine bien à quoi pensait Veuillot quand il parlait ce magnifique langage : moins sans doute au merveilleux fresquiste du Vatican, au compositeur de grande envergure, à l'ordonnateur de vastes ensembles, à l'éphèbe de vingt-six ans capable de ce "chef-d'œuvre de l'art chrétien" que M. Male vient de saluer pour nous ; moins, disons-nous, qu'à l'incomparable peintre de *Madones*, auteur de quarante *Vierges* authentiques, *Saintes-Familles*, *Saintes Conversations*, *Vierges de Majesté*, *Vierge du Divin amour*, *Vierge de Saint-Sixte*, *Vierge Terranuova* (oh ! si belle !), *Vierge du Grand Duc*, *Vierge de Foligno*, *Vierge à la chaise*, *Vierge* dite *La Perle*, *Belle Jardinière*, *Vierge au voile*, *Sainte Famille de François 1er*, *etc.*, *etc.*

Et ainsi, tout l'art des siècles précédents : la composition chez Giotto; le dessin d'après nature chez Masolino, Pisanello, Andrea del Castagno; le grand style, chez Masaccio ; la perspective et les raccourcis chez Paolo Uccello et Mantegna ; l'anatomie chez Verrocchio ; le modelé ou le relief chez Léonard de Vinci, et avec tout cela maintenant chez Raphaël, le dessin en profondeur,

c'est-à-dire, les personnages évoluant avec aisance du bord au fond de l'horizon, mais surtout et enfin l'intelligence, la vision, l'image supérieurement rendue de la Beauté et de tous les genres de beauté; tout cela encore, sommet ou synthèse finale du grand art, aboutissant à la sainte Vierge Marie, la Toute-Belle, n'est-ce pas la preuve que l'art est saint de sa nature, ou pour emprunter le mot de M. Maurice Denis, qu'il "est lui-même la sanctification de la nature ? "

Raphaël fut l'éducateur de Jules Romain (1492), de Perino del Vaga, de Penni dit le Fattore, de Caldara dit le Caravage, du Garofalo, de Vincenzo Tamagni, mais que les élèves sont loin du maître ! En fait, si le Sanzio ne fut pas le point terminus au delà duquel il n'y avait rien ; s'il y eut après lui des peintres plus savants ou même plus habiles : le Titien, Véronèse, le Tintoret, Velasquez, Rubens, Rembrandt, etc., on le voit, ce n'est pas dans l'école romaine que nous les trouvons. Au dix-septième siècle, un père Jésuite, le P. Pozzo, décore le plafond de *Sant-Ignacio* à Rome et mérite peut-être d'être appelé " le roi des perspectivistes ", mais il faut bien reconnaître que son *Apothéose de saint Ignace*, chef-d'œuvre du genre, et d'autres " fantaisies délirantes " seraient plutôt faites pour une salle d'opéra.

Le dix-huitième et le dix-neuvième siècle. Malgré la meilleure volonté du monde, on constate déjà dans l'art italien, vers la fin du seizième siècle, des signes manifestes de décadence. Ce serait ici le cas de le répéter : " On n'imite toujours que les défauts. " A force d'admirer

le dessin de Léonard de Vinci, la grâce de Raphaël, le coloris du Titien, la perspective d'Uccello, de Mantegna ou du Corrège, la force héroïque de Michel-Ange, les riches ornements de Paul Véronèze, le mouvement plein de chaleur du Tintoret, les élèves ou les imitateurs (*servum pecus*) croyaient qu'il leur suffisait d'exagérer les beautés ou les défauts de leurs maîtres, tels, par exemple, ces partisans de Michel-Ange qui faisaient des Vénus pareilles à des Hercules.

Comme nous ne visons pas au complet, chose ici plus que jamais impossible, il nous suffira de citer quelques noms de sculpteurs et de peintres moins indignes que les autres de figurer parmi ceux des grands maîtres nommés jusqu'ici: Piazzetta (1682), Rosalba Carriera, une femme remarquable *per gentilezza et delicatezza d'espressione*, comme dit notre Père Ferretti; Canaletto, Pompeo Battoni, Solimena, Antonio Canova (1757-1822), Bartolini, Thorwaldsen de Copenhague ; et plus rapprochés de nous : le milanais Andrea Appiani, le romain Vincenzo Camuccini, les florentins Sabatelli, Bezzuoli et surtout Antonio Ceseri (1821-91), *con raro sentimento di fede religiosa*, dit encore le P. Ferretti, et il cite comme exemple son *Ecce Homo* de la Galerie Nationale à Rome.

Dans le grand salon de l'Université Laval, une *Immaculée Conception* de Pasqualoni, tient la place d'honneur et Dieu veuille toujours nous la conserver comme aussi toutes les œuvres italiennes que notre bonne ville de Québec croit posséder ! — Illusion peut-être mais très douce illusion.

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1922. — 2. A. FABRE, *Pages d'art chrétien*, 2e série, ici et ailleurs en cet article. — 3. VASARI dit que " les ouvrages du Pérugin à la chapelle Sixtine, furent jetés à terre pour faire place au *Jugement dernier* du divin Miche-Ange. " — 4. Luini is ten times greater than Leonardo, a mighty colorist, while Leonardo was only a fine draughtsman in black, staining the chiaroscuro drawing like a colored print. Luini perceived and rendered the delicatest types of human beauty that have been painted since the days of the Greeks, while Leonardo depraved his finer instincts by caricature and remained to the end of his days the slave of an archaïc smile. Dans G. C. Williamson, *Bernardino Luini*, London 1899, p. 11.— 5. Gillet, *L. cit.*,p. 310. Comme exemple de fécondité prodigieuse, signalons à San-Giorgio de Venise vingt tableaux et plafonds, un *Paradis* haut de 23 pieds, long de 70; dans le palais ducal, à l'église de Saint-Roch et à la *scuola* de Saint-Roch, qui sont comme son musée propre, quarante tableaux, quelques-uns gigantesques, capables de couvrir ensemble deux salons carrés du Louvre. On lui reproche ses " Madones fastueuses trônant au milieu d'une pompe théatrale. " Est-il vrai aussi que de son œuvre, "l'âme et la pensée, la grandeur et le recueillement, tout ce qui, en un mot, constitue l'art religieux, est tout à fait absent ; que jamais là devant, une prière ou une pensée de piété ne viendra à l'esprit ni au cœur ? " — 6. *L. cit.*, 2e série, p. 27. — 7. A. MALE, *Revue des Jeunes*, 10 janv. 1922. — 8. *Rome pendant le Concile*, 1872, t. I, p. 219. — 9. Bel ouvrage qui nous a beaucoup aidé : P. LUDOVICO FERRETTI, O. P., *Manuale di Storia delle Arti belle in Italia*, Firenze, 1913, in-8º, 574 pages.

Noms, dates et notes supplémentaires

A très peu d'exceptions près, les artistes qui suivent ont été comme ceux nommés ci-dessus, des sculpteurs ou peintres de la Madone.

Quinzième siècle : *Sculpteurs* : Jacopo della Quercia (v. 1374) et son disciple Il Vecchietta (v. 1412) ; Antonio Federighi († 1490), Matteo Civitali (1435), Sansavino, Antonello Gagini, Niccolo da Bari (*Tombeau de saint Dominique* commencé par Niccolo Pisano et fra Guglielmo). — *Emailleurs* : Les Della Robbia (Andrea, fra Ambrogio, Giovanni, Girolamo, Luca, Luca le Jeune, Mattia). — *Peintres* : Ecole siennoise : Taddeo di Bartolo (1367), Domenico Bartoli, Sassetta (1420), Sano di Pietro, Baldassare Peruzzi, Francesco Vanni, Ventura Salimbeni, Girolamo del Pacchia, Domenico Beccafumi, Matteo di Giovanni (1435), surnommé par une forte exagération, "le Ghirlandajo Siennois." *Divers* : Ugolino de Duccio, Francesco Pesellino, Niccolo Mariani dit Alunno, Giovanni Santi, père de Raphaël ; les deux Bartoli, Baccio Baldini, Benedetto de Mugella, Neri di Bicci, Guidi, Giambono, Girolamo del Pacchia, Lorenzo da San-Severino. — Vers 1466, Piero della Francesca achevait son chef-d'œuvre, les peintures du chœur de l'église San-Francesco, à Arezzo. — Antonello de Messine (1446-93) a connu la pratique de la peinture à l'huile avant d'aller achever ses études techniques dans les Flandres.

Seizième siècle. *Architectes* : Fra Giocondo de Vérone, dominicain (Palais du conseil à Vérone); Sammicheli, Vignole (*Il Vignola*), Fontana. — *Sculpteurs* : Benvenuto Cellini (et orfèvre), le Bambaja, Solari, Ippolito Scalza, Jean de Bologne, Francavilla . . . *Peintres* : Aretusi, les deux Alfani, Barocci, Basaïti, Beccafumi, Piccinelli ou Brescianino, le Brusasorci, Luca Cambiaso, Dosso Dossi, Francesco da Forli, Diana, Le Bassan, Girolamo dai Libri,

Mazzolini, les deux Procaccini, le Pomarancio, Sabbatini, Schiavone, le Sodoma, le Monrealese et sa fille Rosalie, Jean d'Udine, Cardi da Cigoli, etc.

Dix-septième siècle. — *Architecte* : Carlo Maderno (1556 — compléta Saint-Pierre de Rome). — *Sculpteurs* : Lorenzo Bernini (1578), Borromini, Guarini, Stephano Maderno (célèbre *Sainte-Cécile* couchée), Rusconi, les trois Foggini de Florence (Jean-Baptiste, Jules et Vincent). — *Peintres*: Il Baroccio, les trois Carrache, Carlo Dolci (1616), Amadei, Amiconi, Baglione, Bartoli, Le Pésarèse, Cavalieri d'Arpino (le Chevalier d'Arpin), Fantetti, Gherardi, Carlo Maratta, Polonsani, Romanelli, Giovanni Sirani et sa fille Elizabetta, Bernard Strozzi dit Il Capucino, Tempesta, Tiarini, Salvator Rosa, Cavedoni, Carlo Signani, Gentileschi, etc.

Dix-huitième siècle. — *Architectes* : Niccolo Salvi, Ludovico Vanvitelli (1700), Giov.-Battista Sacchetti. — *Sculpteurs* : Pietro Bracci, Gasparre Sibilla, Filippo Della Valle, Cornacchini, Franchi, Bottiglieri (*Christ mort*), et surtout Giacomo Serpotta (1656), "le Tiepolo de la sculpture."—*Peintres* : Giambattista et Antonio Canale, Guardi, Cavalucci, Giacinto Diana, Fanceschini, Domenico Gabbiani (fresquiste), Bartolozzi, Galeotti, Graziani, Trevizani (Le Trévisan), G.-Maria Crespi.

Dix-neuvième siècle : *Architecte* : Emilio de Fabris (façade de la cathédrale de Florence). — *Sculpteurs* : Bartolini, d'Orsi, Jean Dupré (né à Sienne en 1817 — plusieurs sujets religieux), Lancello Croce (femme sculpteur), Tito Sarrocchi, Ercole Rosa (1846), Adriano Cecioni.— *Peintres:* Francesco Coghetti, Enrico Pollastrini (*Martyre de saint Laurent*), Francesco Podesti, Luigi Mussini (mosaïques du dôme de Sienne), Boldini, Podesti, Minardi, Fracassini, Calentano, Palizzi, Stefano Ussi, etc.

2° L'Allemagne

Les origines. — Caractère sacré de l'art ancien. — Influences étrangères : italienne et flamande. — Protestantisme et décadence. — Renouveau artistique au dernier siècle.

DIVERS auteurs attribuent l'introduction de la peinture en Allemagne à des artistes grecs, toute une colonie que la princesse Théophane y aurait attirée après son mariage avec l'empereur Othon II (972). Les nouveaux venus n'auraient pas tardé à faire école, et une suite assez nombreuse d'émaux permet de constater l'habileté des élèves qui s'y formèrent en grand nombre. D'autres veulent que l'art allemand soit d'origine toute ecclésiastique : il serait né avec ces missionnaires ou ces religieux qui espéraient accroître l'effet de leur parole — et ils avaient raison sans nul doute — en exhibant au peuple des tableaux de piété. C'était la prédication par l'image, méthode que les Franciscains et les Dominicains devaient plus tard adopter, ainsi que nous l'avons montré plus haut. Du tableau mobile à la fresque murale il n'y a qu'un pas, et nous voyons que le cloître d'Heilsbronn fut ainsi décoré en 1139, au temps du saint évêque Othon, de Bamberg.

Caractère sacré de l'art ancien. Longtemps en tout cas, toujours même, c'est-à-dire jusqu'à sa mort à l'époque de la Réforme, la peinture allemande

garda ce caractère sacré de ses origines. L'école qui produisit le *Retable de Cologne* (vers 1380) et le délicieux petit *Paradis de Francfort* ne possédait peut-être que de médiocres dons artistiques, mais même la piété d'un fra Angelico n'a jamais parlé un langage plus pur. Avec une éducation plastique supérieure, Stephan Lochner nous a donné la *Madone à la violette* et cette autre Vierge d'une merveilleuse douceur qui s'appelle la *Madone du Jardin aux Roses*. Comme son prédécesseur, Wilhelm de Herle († 1378), il habite ce domaine éthéré, étranger à la terre, où l'âme est dégagée de la chair, de ce "corps de mort" dont saint Paul voulait être enfin délivré.

Dans le genre pathétique, rien ne dépasse le *Retable de Saint-Wolfgang* par Michel Pacher, maître Tyrolien, ou les scènes douloureuses de Hans Multescher, excepté les *Passions* si dramatiques d'Albert Dürer, ou encore les *Crucifixions* de Mathias Grunewald à Colmar et à Stuttgart. Il semble que, à cette époque, l'amour de l'horrible fût devenu un genre. Telle ou telle piété peut à la rigueur inspirer ou admirer de pareils spectacles, mais il faut tout le chauvinisme d'un historien allemand pour prétendre et conclure de là que la peinture germanique aurait, "la première, fondé l'art franchement chrétien." Il est vrai qu'à la pompe et à la couleur, elle a associé l'austérité et le spiritualisme ; que les teintes fortes, les tons sonores, les riches draperies, les perles, s'unissent chez elle à cet aspect sérieux, à cette onction solennelle, à cette majesté pieuse que le catholicisme, en ces temps-là, communi-

quait presque universellement à l'art européen, mais ce devrait être assez dire à son honneur.

Pour parler maintenant chronologie, ce fut d'abord en Bohême avec Théodoric de Prague, Nicolas Wurmser, Thomas de Modène (*de Mutina*) ; puis sur les bords du Rhin, à Cologne, avec Meister Wilhelm (-1380-) et Meister Stephan (Stephan Lochner - 1410-), que se formèrent les primitives écoles du Nord.

La première n'eut qu'une existence éphémère, mais la seconde, plus vigoureusement plantée, malgré ses maîtres anonymes ou du moins aujourd'hui inconnus (le " Maître de la Passion de Lyversberg ", le " Maître de la Mort de Marie ", le " Maître de la Sainte-Famille ", etc.), non seulement se perpetua, mais donna naissance à trois autres : celle d'Augsbourg représentée surtout par les deux Holbein ; celle de Dresde, plus restreinte et ne comptant qu'un maître, Lucas Cranach, faiblement continué par son fils ; celle de Nuremberg, la plus féconde en maîtres, la plus longue en durée. Nommons ici Pleydenwurf, Michel Wohlgemuth, Albert Diirer, son élève, et ses disciples à lui, immédiats ou non : Hans Dürer, son frère, Hans Burghmair, Albrecht Altdorfer, Léonard Schæuffelein, Hans Wagner, Hans Culmbach.

Influences italienne et flamande. M. Théodor de Wyzeva, parlant d'Albert Dürer (1471-1528), affirme que "jamais il n'y eut une plus belle âme d'artiste." Et c'est chose assez remarquable que Dürer ne doit rien au génie de la Renaissance ; que, plutôt, il lui opposa

toujours une vive résistance et en ajourna l'introduction en Allemagne, âpre et ferme qu'il était comme un roc, et s'obstinant à ne pas vouloir sourire. Après lui, Holbein sera de nature plus complaisante, plus ouverte, et quelques lignes de M. Paul Mantz, son biographe et admirateur, ne voudraient point passer inaperçues :

"Assurément, Holbein ne fut pas transformé, il ne devint ni Florentin, ni Lombard ; il continua à peindre le portrait à l'ancienne mode : il ne consentit point à altérer, par un parti pris d'admiration débilitante, la grande sincérité qui resta toujours le meilleur de sa force; mais il fut séduit par les vertus décoratives de l'art italien ; il se laissa prendre aux prestiges de l'arabesque, et dans l'arrangement de certaines compositions, dans le goût capricieux de l'ornement, il fit bien voir que la grâce est une souveraine invincible, et que fût-on né en Allemagne, on n'est pas impunément le témoin des grandes féeries du seizième siècle."

" Fût-on né en Allemagne " n'est pas flatteur, mais voici qui ne l'est guère davantage. Sans parti pris, et assez longtemps avant la Grande-Guerre, MM. de Wyzeva et Perreau ont écrit dans leur bel ouvrage sur " Les grands peintres de l'Allemagne " — car ils reconnaissent qu'elle a en possédé :

" Jamais une race n'a eu à un aussi faible degré les qualités que demande la peinture. Au quatorzième siècle, pas plus qu'aujourd'hui, les Allemands ne savaient voir les choses d'une façon colorée ou précise. Le monde extérieur n'était pas à leurs yeux, comme aux yeux des Flamands, un ensemble de lignes et de couleurs très réelles, ni, comme aux yeux des Italiens, une vivante harmonie de formes. Jusqu'au seizième siècle, la plupart des peintres allemands ne semblent pas même s'être aperçus de la réalité visuelle.

Ils s'obstinent à dédaigner l'étude de la nature : leur dessin reste d'une gaucherie surprenante ; leur coloris est tout de fantaisie et de convention. " (p. 8).

Avant de subir l'influence italienne, les peintres allemands avaient accepté — et de bon cœur, et pour leur plus grand bien — l'influence flamande. Quoi qu'en dise l'historien Janssen, ce n'est pas sa patrie qui " a initié la Flandre et le reste du monde à la culture des arts, " et quand même Waagen et d'autres critiques d'Outre-Rhin soutiendraient le même paradoxe, ou plus explicitement, que les écoles de Bruges, d'Anvers, de Bruxelles, de Bourgogne même, n'ont été, dans leur temps, que des dépendances de l'école allemande, ce ne serait toujours là, au regard de la véridique histoire, que du pangermanisme transplanté dans le domaine de l'art.

Que n'avons-nous un peu plus de temps, un peu plus d'espace ! Schongauer, un de leurs plus vieux maîtres, était allé étudier en Flandre chez les disciples de Roger Van der Weyden. — Holbein le vieux, fondateur de l'école d'Augsbourg, prit en réalité aux Flamands son talent de coloriste.— A Nuremberg, l'influence flamande est très visible, en particulier chez Wohlgemuth. — Nous voudrions laisser à Albert Dürer tout son mérite, toute son originalité, mais qu'était-il venu faire en Flandre, chez Patenier d'Anvers, en 1521 ? — N'y insistons pas.

Protestantisme et dédacence. Nous disions que la peinture allemande — sous-entendu *religieuse*, car il n'y en avait pas d'autre aux temps dont

nous parlons — était morte avec la Réforme, et faudrait-il nous expliquer ? Luther ne fut jamais constant avec lui-même. Si au commencement il permet l'usage des images, plus tard, dans un sermon sur l'invention de la sainte Croix, il ose s'écrier — nous n'oserons pas, quant à nous, traduire : *Ad diabolum cum ejusmodi imaginibus ! nullius enim boni causa sunt.* Carlostadt, à Wittenbourg, excite contre les images une guerre ouverte. Zwingle les fait briser par son parti dans la ville de Zurich. Calvin, non un Allemand, c'est vrai, mais très lu en Allemagne où d'ailleurs il séjourna, déclare que les catholiques, par l'usage et le culte des images, sont allés contre le premier précepte du *Décalogue*, et sont retombés dans l'idolâtrie.

C'est pourquoi, Holbein le jeune, chassé de Bâle par l'invasion luthérienne, se réfugie à Lourdes, mais s'expatrier n'est pas facile à tous les artistes demeurés catholiques, et que faire lorsque la peinture religieuse est désormais considérée comme un sacrilège ?

En tout cas, vers l'an 1600, toute trace de l'ancien art national avait disparu. Au dix-septième et au dix-huitième siècle, ceux des peintres qui avaient quelque talent vécurent plutôt hors de leur patrie, ou s'abstinrent de traiter des sujets de piété, sauf, à notre connaissance, Franz Krause (1706-54) qui peignit pour les chartreux de Dijon une *Vie de la Vierge* en sept tableaux.

Renouveau artistique. Au premier quart du dernier siècle, la peinture religieuse tenta cependant de revivre en Allemagne, en même temps d'ailleurs que le

catholicisme. La conversion (en 1800) du comte de Stolberg avait témoigné qu'une " intelligence célèbre pour sa vaste culture héllénique et familière à tout le mouvement littéraire de son temps, pouvait trouver dans la foi romaine lumière et attrait ; " elle avait eu un retentissement immense, et de même huit ans plus tard, celle de Fréderic Schlegel, un autre hellénisant, devenu si ardent néophyte qu'on le vit traduire Joseph de Maistre et combattre les doctrines protestantes. De même Zacharias Werner, un romantique dans toute la force du terme, était devenu, de libertin qu'il était, catholique en 1810, séminariste en 1813, puis prêtre, et finalement rédemptoriste.

Cette date de 1813 où nous nous arrêtons marque un évènement similaire dans l'histoire de l'art catholique allemand, la conversion du peintre Overbeck, le plus célèbre des artistes de son pays à cette époque. Pendant que Frédéric Schlegel et les frères Boissérée exhumaient les œuvres de l'ancien art chrétien ; que l'Allemagne entière faisait fête au fameux *Dombild*, retrouvé par les Boissérée et installé, en 1810, dans la cathédrale de Cologne ; que la peinture médiévale revenait ainsi à la mode et avec elle l'art gothique, une colonie d'artistes allemands s'était fixée à Rome, et devenait un véritable foyer de conversions au catholicisme. C'est ainsi que, après Overbeck, on vit passer à la foi romaine Schnoor de Corolsfeld, Schadow, Klinkowström, Muller (de Cassel), Wassmann, Veit, d'autres encore. Cette nouvelle école, connue sous le nom d'*Ecole Nazaréenne*, considérait l'œuvre d'art comme l'épanouissement d'une

prière en même temps qu'elle y voyait un moyen d'apologétique, et ses disciples à Dusseldorf, à Ratisbonne, à Vienne, ont bien mérité — c'est le moins que l'on puisse dire — de l'imagerie religieuse. Il ne s'agit pas évidemment de célébrer cet art à quatre sous qu'on appelle la " chromolithographie " — un grand mot pour une pauvre chose, pauvre chose d'invention allemande et d'une diffusion immense, aussi immense que regrettable ; il ne s'agit pas davantage de trouver du génie où à peine il y a eu du talent, comme ce fut le cas pour l'école de Beuron, à juste titre tombée vite en discrédit ; il s'agit de remercier les acteurs d'un renouveau artistique vraiment remarquable, ceux que nous avons nommés, d'autres encore : Carle Vogel (1788-). Ittenbach (1818-), Melchior Deschwanden (1811- ?) Eggers, la pieuse artiste Van Oer, Pierre Cornelius, Henri-Marie de Hesse ; bref, il s'agit de saluer un fait historique de grande importance, noblement traduit, " malgré, dit-on, quelqu'inexpérience ", par Overbeck dans son *Triomphe de la Religion* (à Francfort), surnommé, non sans emphase, il est vrai, la *Magnificat de l'Art :*

Assise sur un trône au milieu du ciel, la Vierge-Mère est entourée des prophètes, des évangélistes et de saints ; en bas, sur terre, environ soixante peintres, sculpteurs et architectes ; au centre, une fontaine dont les eaux *jaillissent vers le ciel*, symbole de la direction toute céleste de l'art chrétien, si différent de l'art païen, représenté, quant à lui, par un cours d'eau qui descend du Parnasse. L'idée est complétée par deux

bassins dont l'un reflèchit le firmament, et l'autre des objets terrestres[1].

1.—Raphaël Mengs, surnommé le " Raphaël de l'Allemagne," naquit en Bohême (1728), fut professeur à l'académie du Capitole fondée par Benoît XIV, premier peintre du roi d'Espagne, prince de l'Académie de Saint-Luc à Florence et mourut à Rome en 1779.

A l'école d'Overbeck ou de Cornelius appartiennent : Feuerstein, Hofmann, Feldmann, Fuhrich, Alexandre Seitz et son fils Louis, Pierre Lenz, fondateur de l'école de Beuron, peut-être le hongrois Munkacsy.

3o Les Pays-Bas

(d'autrefois)

L'école hollandaise et l'école flamande

1o *L'école hollandaise*

Etroite parenté des deux écoles et leur prestige. — Les principaux maîtres hollandais.

MALGRÉ l'étroite connexité de l'école hollandaise, surtout à ses débuts, avec l'école flamande, si bien, que des deux, l'histoire souvent ne fait qu'une sous le nom d'*Ecole des Pays-Bas*, mieux vaut ici les séparer, ne fût-ce qu'au bénéfice de la clarté, chose importante même dans un petit livre comme celui-ci.

Etroite parenté des deux écoles. De fait, c'est longtemps dans les deux écoles le même amour des couleurs vives et fraîches, et jusqu'à la Réforme, le même goût des sujets de piété intime et gaie. Jusque là, c'est en Flandre que la peinture hollandaise va chercher son inspiration et qu'elle trouve ses modèles. Tant que ses destinées sont régies par la maison de Bourgogne, elle ne connaît point d'autre foyer où elle puisse échauffer sa verve. Plus tard, quand la Flandre elle-même franchit les Alpes, la Hollande la suit de près, et l'Italie devient en même temps pour toutes deux l'inspiratrice par excellence.

Ce sentiment et cet amour de la couleur dont nous parlons n'est pas , en somme, autre chose, que le sentiment et l'amour de la nature. Lamennais se demandait :

" par quelle mystérieuse magie, peintres flamands et hollandais nous retiennent des heures entières plongés dans une muette contemplation, devant ce que la nature a de plus ordinaire et de plus simple en apparence : une prairie avec un ruisseau et quelques vieux saules ; une vallée que traverse un courant grossi par l'orage, dont les derniers restes, où se jouent les feux du couchant, fuient et se dissipent à l'horizon ; sur une grève déserte, une cabane au pied d'un rocher nu ; la mer au delà, une mer agitée, et, dans le lointain, une voile qui s'incline, entre deux lames, sous l'effort du vent. "

Le secret de cette " mystérieuse magie " nous est connu. Pour devenir des magiciens, il a suffi à ces maîtres-artistes de saisir la nature sur le fait, de n'en point vouloir faire un décor pompeux et menteur. Il est vrai que ce n'est pas peu de chose que de savoir ainsi comprendre a nature et c'est parce qu'ils l'ont fidèlement copiée, in-

terprétée, que ces mêmes prestigieux coloristes sont goûtés, recherchés, admirés en tout pays, en tout climat. M. Vitet, en 1868, les appelait "les enfants gâtés de la mode," et la mode n'est pas passée. Il ajoutait :

"De toutes les peintures, c'est bien là la plus cosmopolite, celle qui répond partout au goût du plus grand nombre, et qu'à New York, aussi bien qu'à Paris, on se dispute au prix des plus grandes folies. Ces merveilleux petits chefs-d'œuvre ont dans le monde entier, surtout depuis quinze ou vingt ans, une valeur marchande non moins certaine, non moins universelle que les pierres fines et les métaux précieux. C'est vraiment au carat qu'on les achète et qu'on les vend, et même ils ont cet avantage sur les autres matières d'affinage et de joaillerie que la mine en est épuisée, et que ni le Pérou ni la Californie n'en peuvent fournir de nouveaux[1]."

Malheureusement, pour ce qui est maintenant de la Hollande en particulier, il y a longtemps que ce pays n'est plus catholique, qu'il n'a plus d'églises à orner, plus de saints, plus de madones ; longtemps aussi qu'il a fait disparaître sous le badigeonnage ces vastes décorations qui étaient autrefois la parure de ses sanctuaires. Les peintures murales découvertes naguère à Haarlem, à Deventer, à Maestricht dans l'église des Dominicains, embrassant des centaines de personnages de grandeur naturelle, font regretter vivement la perte de tant d'autres[2].

Les principaux maîtres hollandais. Un nom de Pape se mêle à l'histoire de l'art hollandais, et c'est une nouvelle preuve de l'affection que l'Eglise a partout et toujours portée aux artistes. Après Engelbrecht († 1436) et

Lucas de Leyde (1494), nous rencontrons Jean Schoorel (1495), l'auteur de *Sainte Christine et sainte Gudule avec deux adoratrices à genoux*, à la pinacothèque de Munich, tableau où l'on admire de purs et frais visages. Or pendant qu'il étudiait à Rome, Schoorel fut très particulièrement protégé par Adrien VI, d'ailleurs son compatriote, qui lui confia la charge très honorable de conservateur du Belvédère.

Son élève, Heemskerk, a laissé quelques belles œuvres religieuses : *Jésus devant Pilate*, les *Vierges sages et les vierges folles* ; de même Gérard Honthorst (*Interrogatoire du Christ*), et Abrakam Bloemaert (grandiose *Adoration des bergers*).

Voici Rembrandt (1606), et qui ne connaît sa manière ? — du clair et du noir, rien de plus, mais du clair et du noir qui expriment tout, absolument tout. Qui ne connaît aussi sa fameuse *Descente de croix*, ses *Madones*, la *Résurrection de Lazare*, l'*Enfant prodigue*, les *Pèlerins D'Emmaüs*, ses *Passions*, ses *Résurrections*, ses *Adorations des Mages ?*... Singulier goût chez un homme qu'on a appelé le grand protestant, le grand anti-latin, le " Luther de la peinture ". Nous avons déjà cité ailleurs ce " Christ bouleversant de tendresse et d'ingenuité " de la *Pièce aux cent florins*, et cette multiplicité de sujets religieux — car notre liste est bien incomplète — a fait supposer que l'artiste aurait peut-être abjuré, pendant son séjour en Flandre, autour de 1665, alors qu'il peignit toute une série d'œuvres singulières, des portraits de cordeliers, peut-être des missionnaires en partance pour les Indes.

Malheureusement encore, l'art sacré, même chez les disciples et imitateurs de Rembrandt ; Ferdinand Bol, (1616), Flinck, Fabritius, Van Eeckout (1621), l'art sacré ne se maintint pas à la hauteur où il était naguère monté. La réforme lui avait porté un coup mortel, et à la fin du dix-septième siècle, la Hollande étant alors complètement protestante, il était lui-même en complète décadence. A peine offre-t-il vers ce temps-là deux noms qui méritent d'échapper à l'oubli : Gérard de Lairesse (1641) et Jacques de Wyt, Jean Steen (1626) et Vondel (1587), pourtant des catholiques, n'ayant peut-être rien fait pour lui.

Il est vrai que les profanes peuvent se consoler avec les portraitistes, peintres de genre, peintres de scènes populaires, peintres de marine, peintres de nature morte, paysagistes : Thomas De Keyser, Frans Hals (1580), les deux Palamèdes, les trois Van den Velde, Wouverman, Van Ostade, Terburg, Metzu (1630), Van Mieris, Gérard Dow (1630), Hobbéma (1658), Paul Potter, Backhuysen ; avec Ruysdael (1628), le peintre si poétique des forêts et des cascades ; encore mieux peut-être avec Godefroy Schalken ou Alma-Tadema (1836), le premier rendant mieux que personne les effets de la lumière jusque dans ses moindres accidents, un maître merveilleux en clair-obscur ; le second, un contemporain où à peu près, un favori du public, même des connaisseurs, et du reste très habile aux reconstitutions archéologiques.

On a dit qu'en Hollande, "le génie des vieux maîtres s'était endormi," mais il peut se réveiller, il semble

même qu'il se soit réveillé avec la renaissance et les succès toujours grandissants du génie catholique.

---

1. VITET, *Etudes sur l'histoire de l'art*, 3e série, p. 193. — Exemples : deux Gérard Dow, *Jeune fille à la chandelle* vendu 13, 230 francs en 1901 et le *Joueur de Flûte*, 92,050 francs en 1904. — Un *Paysage* d'HOBBEMA, de 1 pied 10 par 2.7, vendu 23,000 francs. — 2. Voir HENRY HAVARD, *Hist. de la peinture hollandaise*, in-8, Quantin, s.d., *passim*. — *Autres peintres :* Van Goyen, Albert Cuyp, Vermeer (de Harlem), Van der Meer (de Delft), Pieter de Hoogh, Salomon de Konink, Van der Heyden, Jongkind, Van Gogh...

2o *L'école flamande*

Le point de vue religieux — Production abondante. — Le point de vue esthétique. — Œuvres anciennes : les Van Eyck et leur école. — L'influence italienne. — Artistes célèbres de Memling à nos jours.

MICHEL-ANGE disait : "La peinture flamande plaira aux personnes dévotes plus qu'aucune autre. Les autres ne font pas verser une larme tandis que celle-ci fera pleurer tant qu'on voudra."

Voilà bien, du point de vue religieux, la caractéristique de l'école flamande depuis ses origines jusqu'au temps du grand maître italien, et encore longtemps après. Charles Blanc écrivait dans le même sens, et nous voudrions conserver ici ce témoignage d'admiration, malgré quelques mots disgracieux qui s'y rencontrent :

" Tous les maîtres flamands procèdent de Van Eyck. Tous sont frères par leur amour pour la nature, par le soin merveilleux de l'exécution et du détail, par la profonde notion du portrait, et, disons-le aussi, par la foi. Le sentiment religieux peut s'exprimer sous bien des formes, il peut parler plus d'un langage. L'Italie a eu ce don, précieux entre tous, de revêtir du prestige de la beauté ses madones et ses saints ; celles des Van Eyck et de leurs élèves sont assurément d'un galbe moins pur, mais dans la familiarité de leur type, dans l'exactitude intime de leur costume flamand, dans la particularité pénétrante de leur laideur aisément pardonnée, elles n'en sont pas moins animées d'une touchante chasteté, d'une ferveur sereine et d'une tendresse infinie. Elles sont bien portantes, il est vrai, et parfois un peu bourgeoisement maternelles, mais elles ont dans le regard le sentiment des choses invisibles, elles aiment, elles croient [1]. "

Soit dit en passant, et mille pardons pour tant d'audace, mais on voit bien ici encore une fois, que beauté ou laideur ne sont que des relations, des impressions toutes subjectives, affaires de goût personnel. Quand un artiste aura visité l'Italie et la Belgique, l'une avant l'autre, ou l'une après l'autre, peu importe, il sera peut-être bien en peine de savoir où prendre ses types les plus accomplis de Madones ou de saintes, si avant tout il faut leur donner la beauté de la bonté et de la pureté, de l'amour et de la foi. Ce que M. Blanc dit très bien, c'est que ces Madones et ces saintes flamandes " aiment et croient, " et comment alors n'auraient-elles pas quelque beauté ? N'est-ce pas un artiste dans le plus haut sens du mot, Ingres, qui trouvait " belles ", toutes les figures de religieuses ? Et citons plutôt le texte au complet, puisqu'il en vaut la peine :

" Toutes les religieuses paraissent belles, et je suis sûr, par expérience, qu'il n'y a point d'ornement artificiel, ou de parure étudiée, qui puisse causer la moitié de l'impression que produit le simple habit d'une religieuse ou d'un moine[2]."

Il y aurait encore, pour accentuer davantage la piété de la peinture flamande, ces donateurs qu'elle entoure de leurs enfants et qu'elle agenouille devant leurs patrons. Ce ne sont pas ces portraits orgueilleux que l'on voit ailleurs si souvent, où les saints ne servent guère que d'encadrements. Ce sont des pères de famille qui savent qu'il faut prier en ce monde, et qui veulent à la fois perpétuer leur prière et en donner l'exemple à leurs descendants. Quelqu'un disait en effet de cette peinture : " C'est le sentiment chrétien dans sa simplicité, c'est la prière faite en famille. "

Production abondante. Et qui dira le nombre de ces tableaux de dévotion surtout si on y fait entrer ceux que les corporations, gildes, confréries, faisaient exécuter pour leur chapelles, leurs *halles* ou lieux d'assemblée, confréries si nombreuses au quinzième siècle surtout, et qui rivalisaient entre elles de luxe artistique ? Pour ne citer qu'un exemple, la seule église de Notre-Dame d'Anvers renfermait encore, avant l'invasion française de 1794, vingt-quatre chapelles de corporations, dans lesquelles on pouvait compter cinquante-un tableaux religieux dont quelques-uns étaient des œuvres de maîtres, notamment la *Descente de Croix* de Rubens.

Le point de vue esthétique. Pour ce qui est de l'esthétique ou de l'art proprement dit, l'article intitulé la Hol-

lande en a déjà traité assez longuement, cela par concomitance, vu l'étroite parenté de l'école flamande avec sa voisine, et dans ce qui nous reste ici à dire, le sujet reviendra nécessairement. Notons cependant le mot si juste d'Eugène Fromentin : " Chez les Flamands, la couleur coule à pleins bords [3]. " Observons aussi que leur école de peinture, malgré tous ses défauts réels, ou exagérés, ou supposés, a dès son origine et en peu d'années, conquis l'Europe, l'Italie elle-même ayant senti sa toute-puissante influence. En France, Simon Marmion, Nicolas Froment, Jean Fouquet n'étaient guère que des flamingants francisés — ou raffinés, si l'on aime mieux. En Espagne, Louis Dalmair et en Portugal, Nuno Gonçalez sont de purs Flamands, au pied de la lettre.

Les œuvres. Œuvres anciennes. Venons maintenant à quelques détails à propos d'hommes, d'œuvres, de faits et de dates, choses peu intéressantes peut-être, mais parfois utiles. Le plus ancien tableau flamand que nous connaissions est le retable de la chartreuse de Champmol, au musée de Dijon, dont les volets extérieurs, peints par Melchior Brouderlam, d'Ypres, représentent l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Circoncision* et la *Fuite en Egypte*. Exécutée en 1398 sur commande de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, cette peinture est d'une importance singulière.

Avant ces Ducs de Bourgogne qui aimaient à s'entourer de peintres flamands, comme Jean Malouël et Henri Bellechose, Charles V avait eu à son service

André Beauneveu, de Valenciennes, et Jean Baudol de Bruges, de même que Philippe le Bel avait fait venir de Rome les trois peintres italiens Jean Rizuti, Philippe Rizuti et Nicolas Desmars.

Mais voici une date inoubliable, et dans l'histoire de la peinture, un réel commencement d'époque. De 1420 à 1432, les frères Van Eyck peignent leur chef-d'œuvre, le *Triomphe de l'Agneau* à l'église Saint-Bavon de Gand, œuvre colossale à vingt panneaux et trois cents personnages. Dès cette heure-là, il n'y a plus seulement un style florentin, un style siennois, un style français, il y a un style flamand, nettement caractérisé et personnel. Les Van Eyck, en réalité, apportaient à la peinture des procédés tellement améliorés qu'on a pu les croire nouveaux, et si bien qu'on leur a longtemps attribué l'invention de la peinture à l'huile. Si cette opinion ne tient plus devant la moindre notion d'histoire (voir ci-dessus, p.150), et si on ne doit pas non plus exagérer l'importance de certains perfectionnements matériels, il est juste cependant de reconnaître avec M. Blanc que ces vieux maîtres " ont eu la plus grande part au fait principal qui caractérise le début du quinzième siècle, c'est-à-dire la substitution du *at bleau* à la peinture murale, à l'enluminure du manuscrit. "

A peine eurent-ils ébauché leurs premiers travaux, qu'un groupe intelligent d'artistes se pressa autour d'eux. On les connaît mieux aujourd'hui, ces Rogier van der Weyden, ces Thierry (Dirck) Bouts (1400-), ces Memling, ces Van der Goes, Justus van Ghent, Jean Daret, Outwater, tous ces chers anciens, que

l'histoire, injustement distraite, a si longtemps ignorés Ces maîtres diffèrent des Van Eyck et diffèrent entre eux, tantôt par une coloration moins intense, tantôt, comme Thierry Bouts, par des formes allongées ou plus grêles, tantôt par un effort parfois heureux dans le sens de l'élégance et de la grâce ; mais leur style à tous, le style de toutes les écoles du Nord — et pourquoi ne pas dire encore une fois de toutes les écoles d'Europe au quinzième siècle ? — s'inspire du retable de Saint-Bavon. Cet art n'empruntait rien à l'antique ni à l'Italie, et il devait se conserver une grande partie du seizième siècle avec les miniaturistes Goswin, Van der Weyden le jeune, Gérard Horebout et sa fille Suzanne ; avec les peintres Quentin Metsys, Gérard David, Pierre Claeissens, Joachim Patenier, les Breughel (il y en eut au moins quinze), Frans Franken le jeune, Van Cleef, Franz Pourbus l'ancien et le jeune, Marc Gérard, les frères Bril etc.

L'influence italienne. Pourquoi pas avec tous les artistes et toujours, puisqu'il aurait ainsi gardé cette originalité puissante qui en faisait comme une personnalité à part, au lieu que l'imitation des maîtres italiens en a fait un art " n'importe lequel ? " En tout cas, le premier à subir cette influence étrangère, vers le commencement du seizième siècle, à verser aussi aux nudités mythologiques ou autres, Gossaert de Maubeuge, plus connu sous le nom de Mabuse (1470-) fut suivi d'un grand nombre de confrères également séduits par l'esthétique ultramontaine : Van Orley, Michel Van

Coxcyen (1499-), Lancelot Blondeel (1496-), Cornelis Vermeyen, Lambert Susterman (1505-), surnommé Lambert Lombard, Frans Floris, Martin de Vos, les trois Franken aînés, Stradanus, Spranger, Pierre de Witte, Van Balen, Otho Van Veen, latinisé en Otho Vænius etc.

Franz Floris, le plus connu des quatre peintres, quatre frères de ce nom, était à Rome, quand Michel-Ange, le jour de Noël 1541, découvrit son *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine. Ses études, esquisses, tableaux ne furent plus dès lors que des réductions michelangesques, et il emprunta à ce maître dont on a dit qu'il était " devenu fou ", jusqu'à sa coloration mate, monotone et attristée. Il fut aussi le premier après Mabuse à *simplifier* le costume féminin même dans les sujets religieux, et si pour cette raison ou pour des motifs plus sérieux, l'école qu'il avait ouverte put compter à la fois jusqu'à cent vingt élèves, il n'en reste pas moins que l'art religieux allait perdre ainsi peu à peu son caractère d'austérité et de mysticisme, c'est-à-dire, en somme tout caractère personnel, et s'acheminer à pas lents peut-être, mais sûrs, vers la décadence.

Rubens (1577-), le maître le plus vanté de l'école flamande, ne fit rien, malgré tous ses tableaux de piété, pour le ramener à son primitif idéal. Rubens, avons-nous dit déjà, allait à la messe tous les matins, à la première messe qui se disait, si à bonne heure qu'elle fût, et cela hiver comme été, à moins qu'il ne fût trop tourmenté de la goutte, un mal dont il souffrait habituellement. Mais la piété et le goût sont deux choses

qui ne vont pas nécessairement ensemble, et le goût de Rubens, ce que les Américains appellent *the sense of propriety*, le sens des choses, de la propriété des choses, de ce qui convient à chacune selon les circonstances de sujets, de temps et de lieux, cela, chez Rubens, est au moins discutable, et quant au sens du beau, surtout du beau mystique, il semble qu'il ne l'ait pas possédé, au moins comme nous l'entendons, nous autres latins. Celui — un Flamand, pourtant — qui a comparé sa peinture à " l'étal d'un boucher ", aurait certes pu parler un langage plus parlementaire, mais alors il n'aurait pas dit l'impression qu'elle produit. Quel étalage en effet de chair humaine! quelles épaisseurs rutilantes ! quelle bonne santé partout ! quelle animalité grandiose, athlétique, héroïque, contente de vivre ! Comme puissance d'exécution, facture, rapidité et sûreté de main, Rubens reste cependant un maître, maître prodigieux, surhumain, auteur, à lui seul, de DEUX MILLE SEPT CENT DIX-NEUF ouvrages, dont deux mille deux cent trente-cinq tableaux et esquisses, et quatre cent quatre-vingt-quatre dessins.

Ce que le maître n'avait pas fait, on ne doit pas l'attendre de ses élèves : Boschaerts, Boyerman, Van Dyck, Jacques Jordaens, Van Thulden, Diepenbeck, Erasme Quellin, Cornelis Schut ; ni de ses contemporains : Martin Pepyn, Abraham Janssens, Zeghers, Rombouts, Gaspar de Crayer, Paul de Vos, les David Teniers, père et fils, etc. Presque tous ces artistes, affranchis comme lui des traditions de l'ancienne école flamande ont pu multiplier comme lui les motifs de dévo-

tion, mais dégagés aussi comme lui des traditions de l'ancienne école, il leur manque ce qui faisait son charme à elle, le charme de ses Madones et de ses Saintes : la simplicité et la candeur naïve, l'amour et la foi.

* * *

De Memling à nos jours. Finissons par d'humbles petites notes sur divers artistes ci-dessus mentionnés et sur quelques autres que nous n'avons pas eu l'occasion de nommer.

Roger Van der Weyden ajoute à son titre officiel de " pourtraiteur de la ville " — il s'agit de Bruxelles — l'honneur encore plus enviable d'avoir été le maître de Memling. Innombrables ouvrages de tous genres : peintures, miniatures, gravures, sculptures, tapisseries.

Memling (1495-1499), dans les six tableautins de la *Châsse de sainte Ursule* à Bruges, vraies miniatures peintes avec la patiente minutie des vieux enluminneurs, nous offre une peinture chrétienne comme il y en a très peu, et voyez comme M. Abel Fabre sait nous en parler :

" Toutes ces jeunes femmes aux airs de saintes et aux beaux fronts honnêtes, qui, malgré leurs charmes, ont la candeur des anges, suggèrent à l'âme toutes les délicatesses adorables de la chasteté et de la pudeur ; et à les voir aussi célestement inspirées, on se demande quelle grâce du ciel était descendue sur ce bourgeois de Bruges pour inspirer ainsi son œil, et lui ouvrir sur le monde des perspectives nouvelles que le monde n'avait pas perçues. "

Son contemporain Van der Goes († 1482) quitta la vie mondaine pour entrer chez les Augustins, comme frère convers. — Quentin Metsys ou Massys (1466-1530) est l'auteur de deux grands triptyques (*Ensevelissement du Christ* et *Légende de sainte Anne*) qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de la peinture. Toutes les qualités du peintre s'y révèlent magnifiquement : mouvement de la scène, variété des attitudes, puissance d'expression, perspective aérienne du paysage, richesse et lumineuse intensité du coloris, science des glacis et des demi-teintes. — Patenier fut un collaborateur de Metsys, et Albert Dürer l'honora de son amitié pendant le séjour qu'il fit à Anvers en 1521. — Bernard Van Orley (1542) étudia en Italie, mais même s'il eut Raphaël pour maître, comme on l'a dit, il n'en garda pas moins son tempérament national. — Michel de Coxie (1499-1532), au contraire, est tout italien, tout romain dans ses types d'ailleurs choisis avec goût, dans son décor, partout et toujours. — Lancelot Blondeel (1496-1561) place ses personnages d'ordinaire trop courts et un peu maniérés dans des motifs d'architecture d'une extrême richesse. — Lambert Lombard (1505-1566) était à la fois poète, architecte, archéologue, graveur et peintre distingué.

Les Breughel fournissent matière à confusion. Pierre (né vers 1530) était le père de ce fameux Breughel de Velours qui eut lui-même un frère, deux fils, huit petits-fils et quatre arrière petits-fils, tous peintres comme lui. Pierre, père et grand-père de tant d'artistes, passe encore pour " le père du comique dans l'art. " Il est d'un

caractère jovial, aime les noces, les kermesses, les scènes originales ou bouffonnes, et se plaît surtout parmi les villageois, les paysans, d'ailleurs lui-même fils de paysan. Il a voyagé en Italie mais ne modifie ni son style, ni sa couleur. Jean Breughel (1575-1642) est tombé en défaveur tandis que ses tableaux autrefois se vendaient au poids de l'or. C'est qu'ils ont passé au bleu et au vert en perdant avec leurs glacis leur harmonie primitive.

On reproche à Van Veen (Otho Vænius, 1558-1629) sa froideur et son classicisme maniéré, mais il est immortel parce qu'il fut le maître de Rubens. — François Pourbus le jeune (1569-1622) vécut longtemps à Paris, fort honoré à la cour de Catherine de Medicis, avec le titre de " peintre de la Reine ". — Martin Pepyn (1575-1643) est renommé pour son exécution tranquille, minutieuse et polie.

Les Teniers sont d'inégale valeur. Tandis que David (1582-1649), le père, est un assez médiocre peintre de paysannerie, le fils (1610-1685) excelle en ce genre. Il raconte la vie des paysans flamands, son intimité domestique, ses grosses joies familiales avec cette légèreté d'exécution, cette touche fine et juste qui n'a été dépassée par personne. — Gaspard de Crayer (1584-1669), imitateur de Rubens, tient de lui ses audaces de palette, le jet de ses étoffes, l'ampleur de ses attitudes. — Juste Suttermans (1597-1681), élève du même Rubens, eut l'honneur d'être à Florence le peintre en titre de Cosme II, de Ferdinand II et de Cosme III de Médicis. — Jacques Jordaens (1593-) n'abjura pas en

vain la religion catholique, et voua son culte aux formes plantureuses des femmes du Nord, un régal qu'il servit avec une souveraine abondance. — En même temps, par un contraste aussi heureux qu'inattendu, Jean Van Hoecke (1611-1651) peint à Saint-Sauveur de Bruges un *Christ en Croix* d'un sentiment pénétrant.

Après lui, nous ne trouvons plus à mentionner pour le dix-septième siècle que Van Oost et Verhaengen; pour le dix-neuvième, — car le dix-huitième fut absolument nul — que François Navez (1787-1869), Antoine Wiertz (1806-1866), Vlaminck, Guffens et Lybaert, ces derniers, de bons peintres de la Sainte-Vierge. François Navez, brillant disciple de Louis David et portraitiste du plus grand mérite, fut le maître estimé de toute une génération d'artistes. Antoine Wiertz est tombé en discrédit après avoir connu tous les succès, jusqu'aux honneurs du Capitole. Et pourquoi ? demanderions-nous, si nous pouvions nous le permettre. Le local ferait-il quelque chose à l'œuvre d'art, et ces toiles immenses, ces scènes évangéliques traitées avec un art consommé, ce *Christ mourant*, cette délicieuse *Education de la Vierge* oue le peintre voulait mettre en concours avec celle de Rubens, ont-elles perdu toute valeur parce que le musée qui les abrite — l'ancien atelier de l'artiste — n est pas digne de les contenir tombait même en ruine, voici quelques années ? L'avenir dira peut-être d'Antoine Wiertz qu'il fut un peintre d'une puissance créatrice sans égale.

---

1. Blanc, *Ecole flamande*, 1868, in-4, p. 1-2. — 2. *Notes*

et pensées de M. Ingres, p. 128. — 3. *Les Maîtres d'autrefois*, p. 429. — 4. *Solebat Rubens hyeme et æstate semper interesse primo missæ sacrificio ni podogra, quâ vehementer laborabat eum impediret.* Cf. *Vie de Rubens*, par son neveu, citée par A. MICHIELS, *Rubens et l'école d'Anvers*, in-8°, Paris, 1854.

4° L'Art en France

Longue indifférence. — Les travaux archéologiques. — Les Primitifs français. — Le seizième et le dix-septième siècle. — Art tout religieux ; ses promoteurs. — Le dix-huitième siècle. — Le dix-neuvième : Ingres et sa filiation : tableau en raccourci.— L'art contemporain (trois mots).

La France a longtemps ignoré sa propre histoire artistique, du moins longtemps pensé que, avant le seizième siècle, il n'avait existé chez elle ni art, ni artistes nationaux. Ce n'est pas seulement Voltaire qui l'a dit, c'est tout le monde, et jusqu'à ce dernier demi-siècle, les hommes les plus doctes et les plus accrédités. La peinture française, disait-on, avait commencé au temps de François Ier, " père des arts et de la curiosité ", avec les Italiens Rosso et Primatice, élèves de Michel-Ange, venus à la cour de Fontainebleau en 1531, et l'on regardait leurs élèves à eux comme les premiers maîtres de l'école française, si toutefois — admirable oubli de soi-même ! — école il y avait.

Travaux archéologiques. Cependant, un des fondateurs de la " Société des antiquaires de Normandie ", de Gerville (-1825-) ; de Caumont, avec son *Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge* ; Chateaubriand, Didron aîné (*Annales archéologiques*), Lassus, Prosper Mérimée, Victor Hugo, Théophile Gautier, Viollet-le-Duc, le comte de Laborde, Louis Vitet, Jules Quicherat (*Mélanges d'histoire et d'archéologie*), Jules Labarte, Waddington, etc, n'avaient pas parlé en vain, attiré en vain l'attention sur ces vieilleries, ces reliques d'un art gothique et suranné, méconnu, ignoré plus encore que méprisé. En ces dernières années, l'ancien art français a créé a lui seul tout un nouveau rayon de bibliothèque, et ses loyaux " maistres d'œuvre, " ses honnêtes " ymaigiers ", constructeurs et décorateurs des cathédrales, monastères, chapelles, châteaux, palais et logis de " France la doulce ", ont repris dans l'admiration et la reconnaissance du monde civilisé la place d'honneur qu'ils méritaient.

Parmi les promoteurs de ce mouvement, le comte de Laborde s'est montré d'un prosélytisme ardent, enthousiaste, nous n'oserions pourtant pas dire exagéré. En tout cas, voici qui semble juste :

" Une étude patiente, guidée par une critique sérieuse, prouve sans contestation possible, que la France surpassait au treizième siècle toutes les autres nations dans la pratique des arts : architecture, sculpture, peinture, vitraux, émaux, orfèvrerie ; nous n'avions de rivaux qu'en Italie et de maîtres qu'en Grèce où se conservaient, au moins dans la pratique, les enseignements de l'antiquité."

Et l'auteur apporte ses preuves. Plus loin, il fait également dater du treizième siècle " la véritable Renaissance française, originale dans sa conception, nationale dans son origine et immensement féconde comme toute création puissante. "

Ailleurs, il proteste contre le dédain que l'on professe pour tout art qui ne vient pas de l'autre côté des Alpes, " lorsque, cependant, on ne trouve là qu'une peinture vide, plate, sans effet senti, sans perspective aérienne, en un mot, sans vérité comme sans réalité. " Et il ajoute :

" Au quinzième siècle, l'école française était encore supérieure à sa rivale d'Italie ; aussi put-elle, sans grands efforts, opposer plus tard aux maîtres italiens, en plein seizième siècle, l'ampleur et la noblesse d'un Jean Cousin, l'élégance et la pureté de Jean Goujon, la grâce délicate et fine de Germain Pilon[1]. "

Viollet-le-Duc n'était pas moins affirmatif : " Cinquante ans, dit-il, avant Giotto, nous possédions en France des peintres qui avaient déjà fait faire à l'art ces progrès que l'on attribue à l'élève de Cimabué[2]. "

M. Abel Fabre va encore plus loin, et tout l'art italien des cinq ou six derniers siècles ne serait que l'évolution naturelle de l'ancien art français :

"En Grèce, la sculpture a été le premier art plastique, et la peinture, venue après, n'en a été que le reflet. En France, nous avions depuis deux siècles des sculpteurs admirables quand paraissent les premiers peintres. En Italie, au quatorzième comme au quinzième siècle, le renouveau commence toujours par la sculpture, laquelle s'affirme la

grande initiatrice, l'inspiratrice universelle des artistes. Et n'est-ce pas parce que l'on avait éliminé la statuaire de l'art byzantin que celui-ci s'ankylose au point d'en mourir, malgré ces quelques sursauts de vie que l'on qualifie généreusement de renaissances ?

"Les sculpteurs pisans sont donc les vrais initiateurs de la peinture italienne. Et comme ces sculpteurs procèdent eux-mêmes de nos imagiers gothiques, c'est en définitive à nos admirables cathédrales françaises qu'il faut remonter si l'on veut expliquer jusqu'au bout la genèse de l'art italien. Car — et c'est là une chose à laquelle on ne prend pas assez garde — la statuaire française du moyen âge avait depuis longtemps donné ses plus parfaits chefs-d'œuvre avec les portails de Paris, de Chartres et de Reims, quand Giotto commença de peindre." (*Pages d'art chrétien*, 2e série, p. 2).

Les Primitifs français. En 1904, M. Henri Bouchot était le promoteur d'une "Exposition des Primitifs français", et suscitait à cette occasion une multitude de travaux archéologiques, d'articles qui parurent dans les revues, surtout dans les revues d'art, la *Gazette des Beaux-Arts* en ayant à elle seule publié quatorze. La thèse formulée dans ses conclusions générales par M. Bouchot et M. Georges Lafenestre, est de nouveau assez longuement présentée par M. Abel Fabre, et nous devons, ce semble, au moins la résumer — ce qui d'ailleurs pourra suffire étant donné que l'art français des douzième et treizième siècles, architecture, sculpture, peinture, etc., nous est déjà quelque peu connu.

Et sans doute aussi, peu importe, pour commencer, quelques répétitions. Ainsi donc, selon MM. Bouchot,

Lafenestre et l'auteur des *Pages d'art chrétien*, dès le treizième siècle, il existe en France une école de Paris qui n'a pas subi, puisqu'elle lui est antérieure, la loi des Italiens et des Flamands. Cette école emprunte ses thèmes graphiques à la sculpture et à l'enluminure françaises, alors que Cimabué grandit au carreau sur les murailles d'Assise les miniatures des moines orientaux. Elle est surtout representée par la miniature : psautier de Saint-Louis, bréviaire de Châlons-sur-Marne, chansons de geste, etc. Les spécimens muraux en sont rares, mais c'est que la plupart ont péri. Pour ce qui est de la peinture mobile, le *Livre des Métiers* d'Etienne Boileau, antérieur à 1269, nous en révèle la technique. Le peintre français d'alors, y voyons-nous, enduit de colle son panneau de bois, y applique une fine toile, qu'il recouvre de plâtre, et peint à même celle-ci préalablement polie, à l'aide de couleurs à l'eau allongées de colle, après y avoir dessiné sa composition à l'encre noire. C'est le procédé de la peinture à la détrempe sur bois des Italiens, tel que Margaritone d'Arezzo (1236-1313) est censé l'avoir inventé en Italie.

A ce moment l'art français règne en maître sur l'Europe occidentale et le nom *d'opus francigenum* (travail français) dont on le décore n'est pas mérité seulement par son architecture, mais par sa peinture, sa miniature, sa verrerie, sa sculpture.— Quatorze noms de peintres nous sont restés de cette première période, celui d'Etienne d'Auxerre en particulier, "et nous ajouterons nous-même " Maître Simon " qui, en l'année 1300, peint au château d'Aire en Artois " une nœuve tavole devant

l'autel de la capiele et une autre desseure l'autel ;" aussi, Jacques de Boulogne qui peint en 1303 "uns tabliaus pour Mademoiselle d'Artois, et refait en 1313 le chevalier et le cheval de la remembrance de monseigneur d'Artois."

Revenons à notre aimable cicerone. En 1300, continue-t-il, la cathédrale de Clermont-Ferrand et la cathédrale de Cahors se couvrent de peintures murales dont il reste d'importants vestiges. Vers 1340, Jean Pucelle enlumine de ses miniatures le *Bréviaire de Belleville*. En 1343, le futur Jean le Bon, visitant à Avignon le pape Clément VI, lui donne en présent un diptyque figurant le Christ et la Vierge sur fond d'or. Vers 1359, Girard d'Orléans ou Jehan Coste peint le portrait du roi Jean le Bon qui se voit à la Bibliothèque Nationale, le plus ancien tableau *peint en France* que la France possède aujourd'hui, à part les peintures murales tantôt mentionnées.

Nous nous permettons une nouvelle parenthèse au sujet de ce Jean Coste, dont le nom se mêle au détail relatif à l'invention de la peinture à l'huile si souvent attribuée aux Van Eyck. Voici un texte intéressant à ce propos :

"C'est l'ordonnance de ce que je, Girart d'Orliens ai cautié a fère par Jehan Coste, ou (au)chastel du Val de Rueil, sur les ouvrages de peincture qui y sont à parfaire, tant en la sale come alleurs, du commandement MS. le duc de Normandie, l'an de grace mil ccc cinquante et cinq, le jour de la Nostre Dame en mars.

"Premièrement, pour la sale assouvir (*achever*) en la manière que elle est commenciée ou mieux ; c'est

assavoir : parfaire l'ystoire de la vie de César et au dessouz, en la derreniere liste, une liste de bestes et d'images, einsi comme est commencée. Item, la galerie à l'entrée de la sale, en laquelle est la chace, parfaire, einsi comme est commencée. Item, la grant chapelle fere des ystoires de Nostre Dame, de Saincte Anne et de la passion entour l'autel, ce qui en y pourra estre fet... Et toutes ces choses dessus devisées seront fetes de fines *couleurs à huile* et les champs de fin or enlevé et les vestemens de Nostre Dame de fin azur et bien laiahment toutes ces choses vernissiées et assouvies entièrement sans aucune deffaute, etc... Accordé et commandé par MS. le duc de Normandie, au Val de Rueil, xxve jour de mars, MCCCLV[3]."

Dans la suite de son exposé, M. Fabre signale encore plusieurs noms, plusieurs faits dignes de mémoire, et nous devons en noter au moins quelques-uns :

A la fin du quatorzième siècle, Paris n'est plus le seul "centre artistique de France, et c'est ainsi qu'à Dijon, à Bourges, à Poitiers, à la Ferté-Milon, les peintres rivalisent avec les sculpteurs." Jamais, observait Renan à propos de cette période, "jamais l'amour du luxe et des arts n'avait été poussé plus loin. On se croirait à deux pas de la Renaissance." Dans ces écoles provinciales, les artistes étrangers se mêlent, comme d'ailleurs précédemment, aux artistes indigènes. Ce sont des Flamands, Jean de Beaumetz, Jean Malouël et Henri Bellechose, qui, de 1395 à 1440, se succèdent auprès du duc de Bourgogne avec les titres de "varlets et peintres de Monseigneur le Duc." C'est un Flamand aussi, Jacquemard du Hesdin, qui peint en 1400, les *Grandes heures du duc de Berry*. Mais l'art qu'ils représentent, et

qui précède l'apparition de Van Eyck, est un art franco-flamand dérivé de l'art parisien à la mode sous la génération précédente. Les *Grandes-Heures*, par exemple, s'inspirent formellement du *Bréviaire* de Jean Pucelle (1340). Les trois frères, Pol, Hermann, Hannequin de Limbourg, miniaturistes des *très riches Heures du duc de Berry* (1416), se sont formés à Paris, où ils ont passé leur jeunesse. Ce sont des flamingo-parisiens, et l'on aurait bien tort d'insister sur leur nationalité d'origine, car ils n'en ont rien retiré au point de vue artistique.

Un peu plus tard, le midi, gouverné un moment par le bon roi René — un peintre, lui-même, et le premier portraitiste de Jeanne d'Arc, fournit à son tour comme la Bourgogne son contingent d'artistes, et nous avons avec lui Nicolas Froment, Pierre Villate, Enguerrand Charonton, Miralhet de Montpellier, en même temps que Jean Fouquet pour le Centre(1450), et Jean Perréa de Paris avec Bourdichon de Tours pour le Nord (1500).

Cette thèse d'une école française primitive, nécessairement contredite par plusieurs, entre autres par MM. Louis Dimier et Huysmans, a cependant produit d'excellents résultats, ne fût-ce que celui de restituer aux maîtres français ce qui leur appartenait. Ainsi la *Vierge de Miséricorde* du musée de Chantilly n'est pas de Fra Angelico, mais d'Enguerrand Charonton (ou Quarton), et en passant, quel honneur pour ce dernier que cette méprise! Le *Triomphe de la Vierge* de Villeneuve-les-Avignon n'est pas du flamand Van der Meere, mais du même Charon-

ton, peintre avignonnais ; le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix, et la *Résurrection de Lazare* des *Uffizi* de Florence, ne sont ni l'un ni l'autre de l'école de Van Eyck, mais tous deux de Nicolas Froment, peintre languedocien établi en Avignon. De même, pourquoi la fameuse *Pieta* d'Avignon (1470) et l'ancien *Calvaire* du Palais de Justice de Paris, tous deux au Louvre maintenant, seraient-ils des œuvres étrangères plutôt que des œuvres françaisses ? Il est vrai que des attributions à Van der Weyden et surtout à Memling sont encore très flatteuses même si elles mécontentent quelque peu le sentiment national. Ce qui a ici causé l'erreur, c'est le style, leur style flamand, l'art français ayant certainement, vers le milieu de quinzième siècle, subi l'influence alors si puissante et si vaste des Van Eyck. Notons cependant que, à cette époque, les Flandres étaient par leur voisinage, par la parenté de leurs souverains avec les souverains de France, tout aussi françaises que la France, plus françaises que la Guyenne et la Bretagne.

Quelques maîtres peintres, cependant, comme le "Maître de Moulins," qui se réclament de Ghirlandajo, témoigneront d'un goût persistant pour l'ancienne discipline florentine.

Mais ce *Maître de Moulins*, non autrement connu, mérite plus que cette brève mention au passage. La *Vierge* de Jean Fouquet (1415-1480), au musée d'Anvers, portrait d'Agnès Sorel, et trop ressemblant, s'élimine d'elle-même par son immodestie; le *Couronnement de la Vierge* des *Heures d'Etienne Chevalier* n'est qu'une miniature ; le *Triomphe de la Vierge* de Villeneuve-les-Avi-

gon, la *Mort de la Vierge* du musée de Lyon, la *Pieta* d'Avignon sont d'admirables œuvres, mais combien davantage la *Vierge de Moulins !* Le thème du tableau est le thème de *l'Apocalypse* : "Un grand signe parut dans le ciel : une femme revêtue du soleil, la lune sous ses pieds, et une couronne de douze étoiles sur sa tête." Le soleil, sous le pinceau du peintre, est devenu un arc-en-ciel sphérique au milieu duquel se détache la Sainte-Vierge ; des anges l'entourent, conformes au modèle-fille du quinzième siècle italien. L'œuvre est très fine, et si on l'a crue parfois d'un artiste italien, c'est sans doute qu'elle était au moins digne de l'être[4]. En France, d'ailleurs, à cette époque, l'art marial, par l'habileté de l'exécution, la justesse des mouvements, la beauté presque surhumaine de l'expression, avait atteint son apogée dans la peinture et la verrerie, comme antérieurement dans la sculpture.

Le seizième et le dix-septième siècle. Sans insister davantage sur cette question des primitifs, on voit déjà que l'idée d'une renaissance sous François Ier est une chimère qui ne soutient pas l'examen, à moins que renaissance et sensualisme ne soient synonymes. De fait, à l'imitation des italiens établis à Fontainebleau, quelques artistes français, surtout des sculpteurs, Jean Cousin, Jean Goujon, les frères Juste, Germain Pilon, voulurent alors gratifier leur patrie de Nymphes, de Grâces, de Naïades empruntées à l'Olympe d'Athènes et de Rome, mais les mœurs publiques, d'une plus haute tenue en France que partout ailleurs, empêchèrent

ce sensualisme de faire invasion dans les sujets religieux. M. Félix Clément écrit à ce propos :

"Le goût et l'exécution se ressentirent sans doute de l'éclipse de l'art chrétien au seizième siècle, mais tout le dix-septième fut empreint de gravité et de respect. Pour ne citer que quelques noms, Philippe de Champaigne, Jouvenet, Restout, Puget, Lebrun, Girardon, Poussin et enfin Lesueur contribuèrent beaucoup plus directement qu'on ne se l'imagine à la conservation des traditions du grand art. Lesueur, entre autres, mérite d'être rapproché des grands artistes qui ont précédé l'époque de la Renaissance italienne, par la noblesse, le charme et l'expression aussi naturelle que suave de ses compositions. L'école française a eu le mérite du goût et de la convenance[5]."

Volontiers nous finirions sur ce mot si juste, si glorieux en même temps pour notre bien-aimée Mère-Patrie. Cependant, quelques noms s'imposent encore à notre souvenir et voici donc, sans beaucoup de précision chronologique et en dehors de la peinture, d'abord parmi les émailleurs : Léonard Limousin (ou Pénicaud), Jean Limousin (1470) et Bernard Palissy (1510) de Limoges ; parmi les sculpteurs : les deux frères Anguier, les trois Coustou, dont l'un, Nicolas, est l'auteur de la *Descente de croix* à Notre-Dame de Paris ; Pierre Puget, surnommé le "Michel-Ange français ;" Bouchardon, très vanté pour ses sujets religieux : le *Christ* du Louvre, le *Saint Charles Borromée* de la chapelle de Versailles, le *Jésus-Christ*, la *Vierge*, les *six apôtres* et les *deux anges* de Saint-Sulpice, à Paris. — Les graveurs nous sont connus.

Voici maintenant parmi les peintres—la liste est nécessairement plus longue et demande aussi quelques détails:

Au seizième siècle : Martin Fréminet (*Saint Jean*, musée d'Orléans, *Chûte des Anges*, Fontainebleau); les deux Clouet, père et fils, le fils plus célèbre que le père ; Jean Bellegambe, revendiqué par les flamands, mais bien français puisqu'il était de Douai et fut chargé là même, pendant vingt ans, de tous les travaux artistiques de quelqu'importance ; au dix-septième siècle : Simon Vouet (1590) un peu banal de facture, avec toutefois de bons moments ; les trois Le Nain (1593 etc.) ; Jacques Stella (1596, nombreuses peintures religieuses et *Vie de la Vierge* en vingt-deux compositions); Claude Vignon (1594-), talent extrêmement facile, mais très maniéré, d'autres disent " emphatique ; " Jacques Blanchard (1600), surnommé par une écrasante hyperbole, "le Titien français" ; Claude Lorrain (1600), protégé à Rome par les papes Urbain VIII et Clément IX, admirable pour son coloris, à la tête de tous les paysagistes du monde ; Laurent de la Hire (1606), improvisateur sans grande élévation dans les idées ; Pierre Mignard (1610) qui nous a valu *mignardise*, on ne sait pourquoi, car n'est-il pas l'auteur de la grande fresque du Val-de-Grâce ? la plus vaste qui soit, la plus peuplée avec ses deux cent figures ou environ ; Sébastien Bourdon (1616), un homme qui se vantait "de pouvoir exécuter en un jour douze têtes d'après la nature et grandes comme le naturel ;" Noël Coypel (1628), qui exécuta à 77 ans la fresque l'*Assomption de la Vierge* au-dessus du maître-autel des Invalides; les de Boulogne, toute une famille, père, deux fils, deux filles, Bon et Jean assez célèbres ; Lafosse et Jouvenet (peintures dans la chapelle royale

de Versailles) ; Largillière (1656) reputé pour ses portraits d'un dessin correct et d'une belle couleur ; Hyacinthe Rigaud (1659), portraitiste encore plus fameux (200 personnages dont *Lebrun*, *Mignard*, *Bossuet*, au Louvre) ; Coyzevox (1640), etc.

Arrêtons-nous ici pour ne pas empiéter davantage sur le dix-huitième siècle — et pour une autre raison.

Art tout religieux ; ses promoteurs. Sauf de rares exceptions, tout l'art plastique français jusqu'à présent, s'est employé, on l'a bien vu, au service des églises, des chapelles, des monastères, mais les noms de ses promoteurs, de ses protecteurs, nous manquent et c'est, au moins pour l'historien de l'art sacré, un vif regret. Dans sa grande *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (5 volumes parus), M. Henri Brémond raconte — on sait avec quelle maîtrise et quelle finesse d'analyse psychologique — la naissance et les progrès du vaste courant religieux qui remplit la première moitié du dix-septième siècle :

"Ce courant dit-il, n'est pas simplement dévot ; il est mystique au sens propre et sublime de ce mot. Pendant cette période, chez nous, en France, dans les deux clergés, dans toutes les congrégations de femmes, dans toutes les classes de la société, les mystiques abondent. Tel est le fait capital, que l'on n'avait pas encore, que l'on n'a plus revu depuis, celui qui domine tous les autres et vers lequel tous les autres convergent."

Mieux que personne et si facilement, semble-t-il, M .Brémond pourrait nous dire quelle heureuse in-

fluence eut sur les beaux-arts ce " mouvement religieux et mystique ", quel zèle artistique il suscita chez certains évêques, prêtres, religieux et religieuses, chez des saints et saintes, car il y en eut à cette époque. Il écrit lui-même dans une note quelque part : " Il y aurait là un chapitre fort intéressant pour l'histoire du grand art chrétien et de l'imagerie religieuse au dix-septième siècle, " mais ce " chapitre intéressant, " glorieux sous sa plume experte en belles " images ", pourquoi ne l'écrirait-il pas lui-même ? Il l'écrira, et en attendant, nous recueillons chez lui, ça et là, quelques notes : " Philippe de Champagne, peintre officiel des Jésuites. " — M. Olier suggère des idées de tableaux au jeune Lebrun dont il semble avoir *deviné* et dont il a certainement *aidé* le génie... ; il fait faire des dessins d'estampes qui sont ensuite gravées par Claude Mellan... ; il communique *par écrit* à Lebrun ses suggestions sur les onze tableaux qu'il destine à la chapelle du Séminaire, et désire notamment que le sujet principal soit " l'auguste Reine du clergé, remplie de la grâce de l'ordre ecclésiastique, et établie comme le canal qui la répand sur tous les ministres sacrés. " Lebrun exécuta en effet cette grande et sublime composition, l'un de ses plus beaux ouvrages. Une autre suivit, la *Visitation*, mais malheureusement le travail en resta là.

Grâce encore à M. Brémond, nous nous souviendrons de ces missionnaires de Bretagne qu'il nous montre faisant de la prédication par l'image tout comme les Prêcheurs du moyen âge ; mais surtout de cette Margue-

rite de Beaune (1619-1648), qui n'a pas peur, pourtant une carmélite, des *belles* Sainte-Vierge, ni des *beaux* Enfant-Jésus. Elle écrit : "Ma chère Sœur, je m'adresse à vous pour l'image de ma *Sainte-Vierge*, qu'il faut nécessairement avoir dans dix semaines pour la faire peindre. Je vous supplie... de faire en sorte que cette image soit bien faite. Il faut qu'elle représente la Sainte-Vierge en l'âge de quinze ans, qu'elle soit *belle à merveille*, que ses yeux soient tout divins, sa douceur admirable. Pour le petit Jésus, il le faut *beau en toute perfection*, et ses mains *bien faites*, ses doigts de bonne grosseur, et bien proportionné en tout son petit corps (oct. 1639) [6].

Le dix-huitième siècle. Mais revenons à notre prosaïque nomenclature de tantôt et mentionnons pour le dix-huitième siècle : Carle Van Loo (1705), de descendance hollandaise, auteur d'une *Vie de la Sainte-Vierge*, le meilleur peintre non seulement de sa famille, mais même, a-t-on dit, de son époque ; Watteau, un fils de Rubens, et voir plus haut à ce nom ; Lancret (1690), genre Watteau, et peut-être plus profane encore ; Pater, Chardin (1699), Natoire (1700), François Boucher (1703), lequel ne rachète pas, malgré nombre de Saints et de Saintes, ses nymphes à l'infini, ses amours potelés et joufflus à profusion : le sculpteur Pigalle (1714), les trois Vernet, Perronneau (1715), Falconet (1716), Jean-Marie Vien (1716), Deshays (1729) dont le *Saint-Bruno mourant* n'était pas loin d'annoncer un maître ; Jean-Baptiste Greuze (1725), d'une naïveté un peu sujette à caution ;

les sculpteurs Augustin Pajou (1730) et Antoine Houdon (1741) ; Honoré Fragonard (1732) dès longtemps le favori par excellence des acheteurs (le *Sacrifice de la Rose* vendu 60,000 francs, le *Billet doux*, 420,000 francs, cinq panneaux qui avaient décoré son salon, UN MILLION DEUX CENT VINGT MILLE FRANCS — de quoi faire croire à la peinture).

Nommons encore, ne pouvant faire davantage : Louis-Gabriel Moreau (1740) ; Louis David (1745), qui tenta une réaction classique; les deux Drolling, père (1752) et fils (1786) ; Jean-Baptiste Regnault (1754) Pierre-Paul Prudhon (1758), l'auteur d'un *Christ* fort admiré ; Girodet-Trioson (1764, une *Sainte Thérèse*) ; Antoine-Jean Gros (1771) ; Pierre-Narcisse Guérin (1775), le baron Gérard (1770) et pour finir, Marius Granet (1775), auteur en 1829 d'un *Saint Louis rachetant les prisonniers.*

Le dix-neuvième siècle : Ingres et sa filiation. Quand commence le dix-neuvième siècle, Ingres (Jean-Dominique), élève de David, et vingt fois plus illustre que lui, n'a guère que vingt ans, mais à onze ans, il a déjà été grand prix de dessin, et à vingt-deux, il sera grand prix de Rome. Peintre "discutable," dit-on, — qui ne l'est pas ? — il fut quand même le professeur d'art de son siècle, et à ce titre, il le résume, d'ailleurs magnifiquement. Qui sait si l'histoire, vivant toujours de simplifications, ne fera pas tenir dans sa gloire, comme c'est son habitude, toutes les gloires similaires de son époque ? C'est que, en effet, nul sensitif n'est entré aussi profon-

dément au cœur de son art ; nul adorateur du Beau ne s'est écrié aussi gentiment et passionnément : " Atteindre les pieds de Raphaël et les baiser;" c'est que, historiquement parlant, tous les peintres d'église, depuis cent ans, tous les ordonnateurs de vastes ensembles, religieux ou non, se rattachent à lui par voie de filiation. Si ses motifs de piété ne dépassent guère la douzaine (sept fois la *Sainte-Vierge*, le *Vœu de Louis XIII*, *Jésus parmi les Docteurs*, etc); s'il n'a à son crédit aucune décoration d'église, car les *vitraux de Neuilly* n'en sont pas, à parler strictement, son enseignement complète son œuvre religieux, et cet œuvre, ce sont ses élèves, d'abord ses élèves proprement dits, ceux de son atelier : Hippolyte Flandrin (naturel précurseur de son fils Paul qui, non moins naturellement, le dédouble) ; Amaury Duval, Mottez, Lamothe, Janmot, Signol, Brémond, Timbal, Balze, Ziégler, Chassériau ; et moins connus, Pichon, Romain Cazes, Papety, Edouard Bertin etc, auxquels on joint parfois, mais inexactement: Benouville, Cornu et Chenavard ; ce sont ensuite des peintres qu'il a influencés, façonnés de loin : Victor Orsel, Périn et Roger, décorateurs de Notre-Dame de Lorette ; ce sont enfin, plus près de nous, les élèves des élèves : Albert Besnard, élève de Brémond ; Paul Borel, élève de Janmot ; Degas, élève de Lamothe ; Puvis de Chavannes, uni pour un temps, grâce à la princesse Cantacuzène, à l'atelier de Chassériau ; ce sont enfin, rattachés à Puvis de Chavannes quoiqu'ils aient voulu réagir contre son " gris effacé ", Henri Martin, Humbert, Maurice Denis, celui-ci, comme on sait, un noble vengeur de

l'artiste que l'on disait "sans dessin, ni couleur." Si pressé que nous soyons, ne convient-il pas de citer ? C'est écrit en 1918 :

"Quel croyant un peu sensible met aujourd'hui au mur de sa chambre le Christ du Guide, ou celui de M. Bonnat ? Qui ne préfère pour alimenter sa piété, la petite sainte Geneviève en prière de Puvis de Chavannes, ou celle qui veille, hiératique, sur la ville endormie ? Allez au Panthéon, essayez de prier devant le *Martyre de saint Denis*. Le talent de l'artiste n'est pas en cause (*il s'agit de Bonnat*) ; il existe de lui un *Saint Vincent de Paul* qui est un noble tableau d'histoire. Mais je vous défie bien d'éprouver là devant une émotion religieuse... Voici à côté, dans une douce lumière de l'Ile de France, sainte Geneviève agenouillée au pied de ce grand arbre. La simplicité, la gaucherie du geste, la douceur du ton, l'ordonnance logique, mais imprévue, tout cela constitue un hiératisme nouveau [7]."

Puisque nous sommes au Panthéon Sainte-Geneviève et que c'est tout un musée, nous voudrions là avec nous un véritable esthéticien, un critique d'art aussi sûr que désintéressé, modeste aussi à l'avenant, et nous lui demanderions ce qu'il pense, là même, des statuaires Perraud, Cavelier, Chapu, Falguière, Frémiet, Jouffroy, Guillaume ; des peintres Delaunay, Cabanel, Lenepveu, Maillot, Jean-Paul Laurens ?

Que pense-t-il de Picot, Carrier-Belleuze, Bouguereau à Saint-Vincent de Paul ? de Pajou et d'Abel Pujol (sculpteurs), d'Eugène Delacroix, Heim, Hesse,

Vinchon, à Saint-Sulpice ? de Pradier, Rude, Foyatier, Lemaire, Duret (sculpt.), à la Madeleine ? de Pigalle, Pichon et Basset (scs.), de Damery, Biennoury, Couture, à Saint-Eustache ? de Cortot et Nanteuil (scs.), de Gendron, Glaize et Delorme à Saint-Gervais ? de Lafon et Lehmann à Saint-Merri ? de Vien et Lemoine à Saint-Roch ?

Ailleurs encore et à l'occasion, que pense-t-il des sculpteurs, religieux ou non : Antoine-Louis Barye, Bonnassieux, Clésinger, Thomas, Carpeaux, Paul Dubois, Eugène Delaplanche (*Vierge aux lys*), Antonin Mercier, Auguste Rodin, Adolphe Itasse, Dufraine de Lyon et ses concitoyens, Millefaut, Larrivé, les Vermare ; que pense-t-il des peintres : Jean-Baptiste Corot, " qui peignait, dit-on, comme on prie" ; Diaz, Troyon, Théodore Rousseau, Manet, Dupré, Matout, Meissonnier, Charles-Louis Müller, Daubigny, Millet (son *Angelus* vendu près d'un million après avoir été payé à l'artiste 800 francs) ; Giraud, Courbet, Ernest Hébert (*Vierge de Délivrance*), Ziem, Barrias, Rosa Bonheur, Jules Breton (ses *Communiantes* vendues 225,000 francs) ; Gérôme, Gustave Moreau, Henner, Aimé Beaudry, Tissot, Flammeng, Monet ? — Mais évidemment, c'est trop demander, et que serait-ce si nous pouvions continuer la nomenclature ?

L'art contemporain (Trois mots.) Emile Gébhart désespérait de voir se renouveler en France la peinture religieuse. Moins gêné que nous pour son langage, il indiquait telle profanité " qui était assurée d'entrer sans se rhabiller dans le salon ou la galerie des

Mécènes d'aujourd'hui ". Puis il ajoutait sur un ton moitié badin, moitié triste :

" Saint Pierre sanglotant dans la pénombre du porche de Caïphe est une image moins séduisante. Les jeunes artistes qui sembleraient fréquenter trop assidument saint Luc ou saint Marc devraient renoncer aux fructueuses commandes, aux palmes académiques, aux sourires de ces messieurs du gouvernement, Médicis ennemis de toute superstition et qui craignent l'eau bénite comme le feu. Et puis, la Palestine, la Galilée, c'est si loin de Trouville, d'Etrétat, de nos Elysées variés, de nos Olympias et autres sanctuaires du grand art[8]. "

De même est-ce une sentence définitive sur le présent et sur l'avenir, cette réflexion récente de M. de la Sizeranne à propos de quelques tableaux religieux du *Salon* de l'an dernier 1922 ? "C'est une grande témérité que de tenter encore de faire de l'art religieux, pour bien des raisons — (*il ne les donne nulle part*) — pour bien des raisons qui tiennent à l'art lui-même, d'autres à la Religion, et les dernières au sentiment populaire, sans lequel on ne saurait concevoir l'utilité d'une pareille entreprise. " Il accorde cependant quelque attention à MM. Montenard, Daras, Desvallières, David Burnand (*Adoration des Mages*), Maurice Denis (*Résurrection de la fille de Jaïre*), à Madame Peugniez (*Offrande des Bergers* et *Annonciation*), à Mademoiselle Valentine Reyre (*Ascension* et *Angelus du matin*). Il se tait sur d'autres œuvres, et s'en explique peut-être, sans le dire, dans le passage suivant : " Avec les meilleures intentions du monde, l'orientation qu'on donne à l'art chrétien est entièrement fausse et ne peut que le perdre.

Cette orientation, tout le monde la connaît : c'est une affectation de naïveté, de gaucherie, de raideur et de dénuement. Et comme tous les systèmes stériles, en Art, comme l'Académisme même, cela vient, non d'un enthousiasme pour la Nature, mais d'une réaction contre le passé[9]. "

N'est-ce pas une façon courtoise de dire que l'art chrétien d'aujourd'hui se meurt, s'il n'est pas déjà mort tout à fait ? Cela, qu'il soit mort, Huysmans a déjà voulu nous en convaincre, en y mettant le meilleur de sa verve tour à tour navrée et irritée.

Nous n'avons guère qualité pour entrer dans le débat, et le sujet d'ailleurs doit être bien difficile, bien délicat, puisque nous ne le voyons traité nulle part, du moins dans son ensemble, nous dirions dans sa substance même, à savoir : L'art chrétien existe-t-il encore en France ? mérite-t-il de s'appeler de l'art, du grand Art ? car, enfin, si l'art chrétien n'est pas grand, il n'est rien.

Sachons attendre. Pour l'instant, qu'on nous passe quelques réflexions, oh ! bien modestes, et qui s'expriment tout bas sans vouloir convertir personne.

La France est une enfant gâtée. Comblée de tous les biens de tout temps, elle n'en a pas apprécié la valeur. Elle a ignoré ses primitifs, elle ignore ses artistes d'aujourd'hui. Elle en a tant, il est vrai, à Paris seulement : huit ou neuf cents sculpteurs-statuaires, environ deux mille peintres classifiés " artistes ", près de trois mille architectes, et combien de dessinateurs, de graveurs, d'aquarellistes, etc ? Si seulement, à Québec, nous avions un Maxime Roisin pour rebâtir notre pauvre basilique

en ruines — tout ce que nous avions de plus cher ! — et un André Vermare pour nous en redonner la sculpture et la statuaire !

Si seulement en Canada depuis vingt-cinq ou trente ans, des tentatives artistiques s'étaient fait jour, des *essais*, comme en France, car enfin, essayer quelque chose, c'est vivre. Publication de l'*Ymaigier* entreprise par Remy de Gourmont avec l'aide d'Emile Bernard, de Sérusier, de Gauguin, de Filiger ; gravures de Lepère ; images d'Epinal ; école de Pont-Aven ; " Librairie de l'art catholique " fondée par Louis Rouart ; " Ateliers d'art sacré " ouverts par Maurice Denis et Georges Desvallières ; le jeune groupement de l'*Arche* avec Mlle Valentine Reyre et M. Storez ; l'association des *Catholiques des Beaux-Arts ;* la " Société de Saint-Jean " ; " L'Art chrétien ; " même l'*art* tant décrié surnommé par Huysmans la *bondieuserie de Saint-Sulpice*: c'était, c'est encore de la vie, et franchement, ne peut-il pas y avoir quelquefois autant d'art dans l'image de deux sous que dans le tableau d'un million ? La prime, la réclame, la surenchère du vendeur n'y font rien.

En tout cas, le renouveau généreux, splendide, inattendu, qui a marqué surtout les premières années de ce siècle, apportait mieux que des espérances, il s'accompagnait déjà de louables résultats. S'il est impossible d'émettre au sujet des artistes vivants des appréciations définitives, parce que l'évènement de demain peut démentir le jugement d'aujourd'hui, un humble pèlerin de la Nouvelle-France, pays moins favorisé

que l'Ancienne, peut cependant, étant là-bas, trouver encore quelque mérite chez les mosaïstes du Rosaire de Lourdes et du Sacré-Cœur de Montmartre : Edgar Maxence, Louis Fournier, H. Pinta, Lionel Royer, Marcel Magne, René Martin ; dans les peintures d'église ou les scènes évangéliques de Fernand Maillaud, Boutet de Monvel, Girard, Luc-Olivier Merson, Lenoir, Azambre ; dans les dessins de Mucha et les gravures de Beltrand, Charlier, Carlègle ; dans les aquarelles de Madame Lucien Simon, la *Notre-Dame de Salut* de Ruty, la *Vierge Médiatrice* de Bourgoin ; dans les bas-reliefs d'Hippolyte Lefebvre ; dans les statues de Emile Bourdelle (*Vierge*), Mlle Simonne Callède (*Vierge à l'enfant*), André Vermare (*Curé d'Ars*, *Marguerite-Marie*, trois *Jeanne d'Arc*), ce dernier, du reste, grand prix de Rome dès longtemps.

Non, quoi qu'en dise M. Gebhart, le goût des sujets religieux, peints, gravés, ou sculptés, n'est pas mort en France, et l'abondance des œuvres prouve bien partout, à elle seule, la persistance d'un besoin populaire, encore le même aujourd'hui qu'au temps des primitifs, de Poussin, Le Sueur, Lebrun, Ingres, Flandrin.

Non, quoi qu'en pense M. de la Sizeranne et qu'en dise M. Huysmans, l'art religieux n'est pas mort ! Il ne l'est pas, parce que la religion elle-même ne l'est pas, ne pouvant d'ailleurs pas mourir, on le sait bien. Il peut certes grandir — toute chose, comme tout homme, le peut toujours, le doit ; et par exemple, lorsqu'il s'agit de saints ou de saintes, au lieu de se borner à de banales extériorités : agenouillement, mains jointes, pru-

nelles relevées, auréoles, on pourrait étudier le personnage, lui donner son âme, son caractère, sa physionomie, marquer les effets chez lui du divin qui le pénètre. On le pourrait quel que fût le procédé pour y arriver, procédé ancien ou procédé nouveau : académisme, impressionnisme, pointillisme, cubisme, néo-impressionisme, futurisme, dadaïsme, etc., car le procédé n'y fait rien. C'est l'Art, non le procédé, qui fait tout.

Exprimer le divin ; c'est là sans doute la difficulté, le secret, mais le secret se révèle à qui peut croire, espérer, aimer. Le secret du Beau, c'est le Bien et le Vrai ; le Vrai, le Bien et le Beau, c'est le Christ.

> Et l'homme extasié, frémissant presqu'aux moelles,
> Devine par éclairs tous les cieux révélés,
> Quand l'âme dans son ombre et le Christ sous ses voiles
> S'étreignent longuement comme deux exilés [11].

---

1. *La Renaissance des arts à la cour de France ; études sur le seizième siècle*, Paris, 1850, in-8o ; p. XVIII, 8 sq. — 2. *Dictionn. d'architecture*, t. VII, p. 56. — 3. G. de LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, 2e partie, t. III, p. 461, et DEHAISNES, *Hist. de l'art dans la Flandre... avant le XVe s.*, in-4, Lille, 1886, p. 563.— 4. Pour ceci et beaucoup de ce qui précède, voir A. FABRE, *l. cit.*, 3e série, p. 33 sq. — 5. F. CLÉMENT, *Hist. abrégée des B.-Arts*, p. 216. — 6. BRÉMOND, *Le Sentiment religieux en France*... t. III, p. 549 et *passim*. — 7. MAURICE DENIS, dans la *Revue des Jeunes*, 1918, II, 532. — 8. *La Vieille église*, p. 264. — 9. *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1922. — 10. C'étaient les chiffres en 1901, d'après le Paris-HACHETTE. Ils sont sans doute aujourd'hui plus élevés. — 11. CHARLES GROLEAU, *Sur la voie claire*, p. 62.

SCULPTEURS ET PEINTRES FRANÇAIS NÉS DE 1780 à 1871.

1780, Ingres (Jean-Dominique—on dit encore quelquefois, pour l'euphonie, Monsieur Ingres); 1781, Joseph Blondel; 1783, Alex.-Evariste Fragonard, fils d'Honoré; 1784, François Rude, sc. ; 1785, Abel Pujol ; 1786, Franc.-Ed. Picot ; 1787, Pierre Cortot, sc., et Franc.-Jos. Heim ; 1789, David D'Angers, Xavier Sigalon, Horace Vernet, Couder, Vinchon ; 1791, J.-L.-André-Théod. Géricault, "le père de l'école romantique ;" 1792, Nanteuil, sc. Charlet ; 1793, Denis Foyatier, sc.; 1794, James Pradier, sc., Léon Cogniet et Léopold Robert ; 1795, Victor Orsel, Aug. Hesse et les deux Scheffer (1795, 1798); 1796, Louis Barye, sc., et J.-B.-Camille Corot ; 1797, Paul Delaroche et Robert Fleury ; 1798, Henri Lemaire, sc., Eugène Delacroix, Desiré Court et Charles de Larivière.

1800, Hippolyte Bellangé, les frères Johannot, Alfred et Tony (1809) ; 1801, Jean-Victor Adam, les deux scs. Dumont et Maindron, Camille Roqueplan ; 1803, Gudin, Triquety, sc., Decamps ; 1804, Francisque Duret, sc., Emile Signol, Paul Huet, Melchior Cornu, Ls.-Gabr.-Eug. Isabey, Raffet, Ziégler ; 1805, Eugène Dévéria ; 1806, François Jouffroy, sc., Chs. Gleyre, Louis Boulanger, Eugène Giraud; 1807, P.-Chs. Simard, sc., Oct. Tassaert, Chenavard, Diaz de la Pena (né à Bordeaux) ; 1808, Honoré Daumier, Amaury-Duval ; 1809, Victor-Louis Mottez, Hippolyte Flandrin, J.-Franc. Gigoux; 1810, Jean-Marie Bonnassieux, sc., Augustin Préault, sc. ; 1811, Prosper Marilhat ; 1812, Nic.-Louis. Cabat, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Barth. Glaize ; 1813, Constant Troyon, Matout, Pils, Nanteuil ; 1814, Aug. Clésinger, sc., Claudius Lavergne, J.-Fr.- Millet; 1815, Et.-Paul Balze, Thomas Couture, Philippoteaux, Lehmann, Muller, Meissonier, Papety ; 1816, Aimé Millet, sc., Ant. Chintreuil ; 1817, Ch. Daubigny, Duval le Camus, Ernest Hébert ; 1819, Théodore Chassériau, Ch. Giraud, Harpignies, Gustave Courbet, Jules-Eugène Lenepveu ;

1820, Ls.-Ed. Dubufe, Eug. Fromentin ; 1821, Cavelier, Perraud, Esprit Marcellin, 3 scs., ; Hamon, Benouville, Georges Desvallières, Félix Ziem ; 1822, Eugène Guillaume et Aug. Cain, scs., Félix J.-Barrias, Ls.-Ch. Timbal, Rosa Bonheur ; 1923, Jacq.-Léon Maillet, sc., Théodore Ribot, Alexandre Cabanel ; 1824, Gabr.-Jules Thomas, sc., Emm. Frémiet, sc., Jean-Léon Gérôme, Carrier-Belleuse, sc., Puvis de Chavannes.

1825, Wm. Bouguereau ; 1826, Théod. Maillot, Gust. Moreau ; 1827, J.-B.-Carpeaux et Dufraine de Lyon, scs., J.-Adolphe Breton ; 1828, Paul Baudry, Jules-Elie Delaunay ; 1829, E. Chatrousse, sc., Paul Dubois, sc., J.-J. Henner ; 1831, Falguière, sc., Pissaro ; 1832, Edouard Manet ; Chs.-Jos. Lameire, Gustave Doré ; 1833, Mich.-Ant. Chapu, sc., Léon Bonnat ; 1834, Fred.-Aug. Bartholdi, sc., Degas, Cl.-Ferd. Gaillard ; 1836, Eugène Delaplanche, sc., Hipp. Lefebvre, sc., Fantin-Latour, Jules Lefebvre, James Tissot, Neuville ; 1838, Tony-Robert Fleury, Jean-Paul Laurens, Cézanne, Sisley, Carolus Duran ; 1840, Marquet, Rodin, scs., Guillaumet, Redon, Giraud, Claude Monet ; 1841, L.-E. Barrias, sc., Cazin, P.-Aug. Renoir ; 1842, Ferdinand Humbert, Léon Glaize ; 1843, Henri Régnault ; 1844, Léon Lhermitte, Alfred Guillou, P. Lehoux ; 1845, Ant. Mercié, sc., Benjamin Constant ; 1846, Olivier Merson ; 1847, Alfred Roll, Gabriel Ferrier ; 1848, Bastien-Lepage, Detaille, Henri Lerolle ; 1849, Fred. Montenard, Eug. Carrière, Albert Besnard, Jean Béraud.

1850, Aimé Norot, Eug. Burnaud, Tony Beltrand (graveur) ; Aimé Moreau, Vierge (né à Madrid) ; 1851, Boutet de Monvel, François Flameng ; 1852, Jean-Ls Forain, Gervex, Dagnan-Bouveret ; 1854, Lucien Simon (et sa femme); 1855, Carl Rosa ; 1856, H. Pinta, H.-E. Cross, pseudonyme d'Edmond Delacroix ; 1857, Ls.-Edouard Fournier ; 1859, Antonin Rochegrosse, Moreau-Nélaton, Seurat ; 1860, Henri Martin, Ch.-Amable Lenoir, Ch. Desvergnes, sc.; 1861, J.-B.-Blanche, Emile Bourdelle sc. ;

1863, Signac, Fernand Maillaud ; 1867, Jeanne Itasse, sc., Xavier Roussel, Pierre Bonnard ; 1869, André Vermare, sc. (fils et neveu des Vermare de Lyon), J. Ed. Vuillard ; 1870, Maurice Denis ; 1871, Edgar Maxence ; 1888, Lucie Roisin (*Saint Thomas enseignant*, le *Scapulaire de la Vierge*, à l'Institut Sainte-Clotide).

Autres peintres et sculpteurs contemporains :

André (Albert), Bartholomé, sc., Baudoin (Paul), Bernard (Joseph), Besquet, sc., Blondat, sc., Bouchard, sc., Caillebotte, Caylus, Cazin, sc., Chinard, Corneau, Daras, Delaw, Jules Desbois, sc. (un maître), Despiau, sc., Ernest Dubois, sc., Duchamp-Villon, sc., Dunoyer de Segonzac, d'Espagnat, Gasq, sc. (Paul), Girieud (Pierre), Graf, sc., Jacquier, Jeanneret, Jourdain (Francis), Kœnig, La Fresnaye, Landowsky, Laporte, sc., Laurencin (Marie), Le Fauconnier, Lhote, Lombard (Alfred), sc., Madrassi, sc. (Luca), Maillard, Maret (Henri), les deux Matisse, Metzinger, Moreau-Vauthier, Naudin (Bernard), Ozenfant, Péquin (Charles), Picasso, Piot (Réné), Sonrel, Stevens, Toulouse-Lautrec, Fritz de Uhde, Valtat.

Architectes : André, Ballu, Baltard, Barbier, de Baudot, Bigot, Boileau, Bossan, Brunet, Cordonnier, Defrasse, Deglane, Devèse, Duthoit, Espérandieu, Girault, Gosset, Hardy, Héret, Laisné, Laloux, Louvet, Pascal, Perret, Pontremoli, Roisin (Maxime), Sainte-Marie Perrin, Tournaire, Vaudoyer, Vaudremer.

5° L'Angleterre

L'œuvre de Cromwell. — L'esthétique anglo-saxonne. — Quelques noms.

S'IL a existé autrefois une école anglaise de peinture religieuse, il n'en reste à peu près rien. On sait sur ce point l'histoire :

"Les ecclésiastiques, ordonne Cromwell, feront disparaître et détruiront entièrement toutes châsses, enveloppes de châsses, autels, chandeliers, ex-voto de cire, images, peintures et tous autres monuments de soi-disant miracles, pèlerinages, idolâtrie et superstition, de façon qu'il n'en demeure aucun vestige ou souvenir ni sur les murs, ni dans les vitraux, ni ailleurs en quelque endroit que ce soit des églises ou des maisons, et les ministres de la religion devront engager tous leurs subordonnés à faire de même dans leurs habitations privées."

Voici le texte :

"Ecclesiastical persons shall take away, utterly extinct and destroy all shrine, coverings of shrines, tables, candlesticks, trindles or rolls of wax, pictures, paintings and all other monuments of feigned miracles, pilgrimages, idolatry, and superstition, so that there remain no memory of the same on walls, glasses, windows, or elsewhere within their churches or houses, and they shall exhort their parishioners to do the like within their several houses."

A considérer ici l'art proprement dit, ou l'esthétique seule, toute cette dévastation n'aurait pas été un grand

malheur. On s'accorde à dire que les Anglais ne sont pas plus nés peintres que musiciens, et que voulant par exemple, traduire sur les murs d'églises ou sur la toile les grandes pages de la Bible, ils n'ont guère fait que les gâter. En d'autres termes, et si pénible que ce soit encore à constater, les Anglais n'ont pas " le sixième sens ", le goût, le génie du Beau, du moins comme l'entendent les races latines. Leur homme, parmi les Italiens, ce n'est pas Raphaël, encore moins fra Angelico, quoiqu'ils lui aient donné un rang d'honneur dans la salle d'entrée de leur musée Lexington, c'est Botticelli, et cela non tant pour le charme de ses figures maladives et anémiées, que pour l'incorrection même de leurs traits. Tandis, en effet, que les races latines aiment l'universel, un certain idéal abstrait, les peuples saxons préfèrent la réalité, fût-elle vulgaire, la vraie vie vivante, fût-elle triviale. C'est ainsi que Shakespeare a pu, sans déplaire, émailler de bons mots et de reparties faubouriennes les plus sombres tragédies, tandis que la sublimité continue d'un Corneille ou d'un Racine laissera toujours insensible un Anglais, même un Londonien cultivé. Nous n'accusons pas, encore une fois nous constatons.

Nous constatons aussi, placé maintenant à un autre point de vue, que le protestantisme, en vidant le temple et le monde de toute présence réelle du Christ, en proscrivant le culte des Saints, en affaiblissant le lien visible établi par l'authentique religion entre le ciel et la terre a tari, d'autant, les ressources où l'art a coutume de puiser. Il en est des idées religieuses protestantes

comme des temples protestants, comme de Saint-Paul de Londres, où l'on s'enrhume en plein été : elles ont le don de glacer les génies les plus élevés et à plus forte raison, les talents artificiels.

Portrait, peinture de genre ou de paysage mise à part, très rares seront donc les noms ou les œuvres à signaler. Nous ne pouvons sans doute pas compter comme peintres anglais les artistes italiens ou flamands ou allemands qui ont travaillé en Angleterre : un Jean Mabuse, Horrebout, Cornelis, Holbein, Luca Penni, Van Dyck et plus récemment Benjamin West, le fondateur de l'école américaine; ni comme artistes religieux les indigènes : James Thornhill (1676-1734), William Hogarth (1697-1764), Joshua Reynolds (1723-1792), Lawrence, Gainsborough (1727-1788), Landseer, Constable (1776-1837), Wilkie (1785-1841), et plus rapprochés de nous: Burne Jones, Alma Tadema, Orchardson, F. G. Watts, tous purement laïques. Comme œuvres de caractère ou du moins de rubrique pieuse, on pourrait à la rigueur mentionner : la *Veillée de sainte Agnès*, le *Satan semant l'ivraie*, le *Christ enfant* de Millais (Sir John Everett Millais, 1829-1896), et mieux peut-être, l'*Enfance de la Vierge* de Dante-Gabriele Rossetti, peintre né à Londres en 1828, fils d'un réfugié italien, traducteur de la *Vita Nuova* de Dante, fondateur en Angleterre du "préraphaélisme," très épris de la forme, comme ses compatriotes, et anglais seulement par accident. On peut aussi louer John Ruskin (1819-1900) pour ses théories artistiques, et la Société d'Arundel pour ses chromolithographies, reproductions coûteuses

qui ne visaient pas au commerce mais seulement, comme les écrits de Ruskin et de Welby Pugin (1812-1852), au développement de l'art, du grand art, si possible[1].

---

1. Cf. DOM BASQUIN, *Les Peintres de Marie*, s. d., p. 55-7. — Ouvrages spéciaux : FEUILLET DE CONCHES, *Histoire de l'Ecole anglaise de peinture* ; in-8°, Paris, 1882 ; ARSÈNE ALEXANDRE, *Hist. populaire de la peinture, in-8°* ; Paris, s. d.... "A l'heure actuelle, écrit ce dernier, l'Angleterre est encore une des rares nations qui aient une école dans le vrai sens du mot, et toute appréciation à part." *Ajouter :* BONNINGTON, COTMAN, OLD CROME, HOPPNER, OPIE, RAEBURN, ROMNEY, TURNER, WHISTLER, COPLEY, paysagistes ou portraitistes.

6° L'Espagne

Indigence archéologique. — Apostolat des artistes. — Evolution de l'idéal religieux.

L'ESPAGNE, devenue chrétienne, a-t-elle de bonne heure, comme la Gaule, Byzance, Rome surtout, cultivé les beaux-arts ? Les trente-un sarcophages historiés des quatrième et cinquième siècles que l'on conserve à Ampurias, Astorga, Cadix, Tolède, Tarragone, Lagos, Gérone, Burgos, sont-ils, comme on le dit, presque tous de provenance étrangère ? A part les mosaïques d'Ampurias et de Denia, simples nattés,

entrelacs ou rosaces, ne s'en trouve-t-il pas d'autres avec figures ? Est-il vrai que saint Ildephonse, saint Eugène de Tolède, Paul Diacre, Grégoire de Tours, célébrant les basiliques, oratoires, baptistères, *martyria*, monastères d'Espagne, n'en parlent qu'au seul point de vue architectural ? Est-il vrai aussi que saint Isidore de Séville, dans son *De Ædificiis sacris*, au chapitre *de Venustate* (beauté et magnificence des édifices), a plus de bonne volonté que de délicatesse ou de goût, ainsi que le prouvent les rares fragments de fresques et de placages qui ont subsisté en quelques monuments anciens, spécimens qu'on a l'air de dire pitoyables ?

Assurément, le haut moyen âge espagnol est pour tout ce qui concerne l'art et même l'histoire de l'art d'une indigence extrême, mais un critique éminent vient d'attribuer cette même indigence " à la déchéance de l'esprit historique et critique dans un pays qui, interrogé, fournirait probablement une moisson archéologique aussi copieuse et aussi curieuse que les autres pays d'Occident." Ce qui s'est fait en France pour l'ancien art français en ces dernières années, se fera peut-être un jour en Espagne ou ailleurs pour l'ancien art espagnol, et nos fortunés neveux auront alors d'agréables révélations.

Pour l'instant et pour sa part, M. Viardot constate que la peinture, en Espagne, commence vers 1418, avec Jean Alfon ; que, vers 1450, Jean Sanchez fondait la première école de Séville ; qu'il y eut plus tard quatre écoles principales : Valence, Tolède, Séville et Madrid, mais que les deux premières se fondirent dans les deux autres. Jusque là, le pays, d'ailleurs séparé des autres

nations par un rempart naturel, aurait été absorbé par sa lutte contre les Maures et par des divisions intestines. Mais aussi bien, vers la fin du quinzième siècle, au moment où la paix et l'unité commencent à s'établir, des peintres surgissent d'une certaine valeur, tels : Antonio del Rincon et Berruguette. Peut-être pourrions-nous ranger ici parmi les artistes la séraphique sainte Thérèse (1515-1584). En tout cas, elle aimait le Beau. Ribera nous rapporte qu'elle avait reproduit en des travaux d'aiguille des scènes pieuses, et que " c'étaient des chefs-d'œuvre." Un jour, elle n'hésitera pas à consulter Notre-Seigneur sur le mode de coiffe qui siéra le mieux à ses Carmélites déchaussées.

Apostolat des artistes. Quoi qu'il en soit, et pour noter de suite le caractère hautement chrétien de la peinture espagnole, nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter cette page à ses récents historiens, MM. de Wyzera et Perreau, citant eux-mêmes un autre auteur, M. Stirling :

" La foi invincible de ce peuple indépendant et fier, entretenue par une sorte de croisade permanente; ses tendances mystiques, sa dévotion ardente, le portèrent de préférence vers les sujets religieux. Ses premiers artistes furent des apôtres et des prédicateurs. Presque tous avaient passé leur vie dans les couvents ou les cathédrales, et c'est ainsi que s'écoula toute l'existence d'un grand nombre. Les pieuses leçons dont ils couvraient les murs de l'église avaient plus d'attrait que les discours d'un moine, et le peintre connaissant, sentant la dignité de sa tâche, s'y appliquait avec toute la ferveur du moine le plus pieux. Juan de Joanès (1523-1579) avait l'habitude de recourir à la prière, au

jeûne et à la communion avant d'entreprendre un nouvel ouvrage. Louis de Vargas y ajoutait l'infliction de la discipline, et il avait près de son lit un cercueil dans lequel il s'étendait parfois pour méditer sur la mort. Nicolas Factor, franciscain de Valence, ajouta à son mérite comme peintre la sainteté de sa vie, une vie telle qu'il fut canonisé. "

Antérieur de quelques années à Joanès, Louis de Morales (1509-1586) est peu goûté des rationalistes et qualifié par eux de " farouche ", tandis que ces contemporains l'avaient surnommé " le divin " , *el Divino*, parce qu'il ne peignit jamais que des sujets de sainteté ; parce que ses conceptions sont toutes spirituelles, autant que ses sujets sont austères.

Autre mystique " farouche ", Juan-Fernandez Navarrete, qui " avait, dit-on, rapporté de Venise la palette rutilante du Titien. "

Encore plus supraterrestre est le Crétois ou Candiote. Théotocopuli — un nom qui fait de suite penser à la Madone byzantine — disciple, à Venise, de ce Tintoret qui, vers la fin de sa vie, ne voulait plus peindre qu'en blanc et noir, passant son temps dans un réduit sans jour à la lueur d'une chandelle ; un artiste à la fois peintre, sculpteur, architecte et poète, à qui M. Maurice Barrès a naguère dédié un beau livre sous le titre *Le Greco* (surnom du peintre) — ou le *Secret de Tolède*.

" Tous les modèles du Gréco, écrit M. Barrès, psalmodient la louange de l'Immaculée Conception et de la Présence réelle. Son esthétique, c'est l'enthousiasme de la communion. Ces corps qui semblent s'étirer vers le ciel, ce sont des âmes qui se purifient, se transforment. Sur les ruines de l'égoïsme vaincu, elle gagnent les royaumes de l'es-

prit. Le pénitent passionné, avide d'infini, s'élance affranchi, allégé vers son Dieu (p. 165). "

Nous lisons un peu plus loin, et c'est encore à noter (p. 171) :

" Bien souvent, au hasard de mes promenades, j'ai vu dans Tolède les mouvements les plus naturels de cette vie mystique dont Greco fut le peintre. J'ai vu respirer d'une manière familière, une vie toute pénétrée d'humilité et de lyrisme, et j'eus à la portée de la main le jeu des plus hautes et des plus paisibles facultés spirituelles. De tels états ne semblent pas compatibles avec la grande civilisation et par exemple, avec l'emploi de chef de gare. Mais ils laissent dans Tolède une atmosphère où plus d'un qui ne s'en doute pas, gagnerait à fréquenter ".

On retrouve le même idéal chez Pablo de Cespedès, chez Ribalta (1550), chez Francesco (1575), chez Ribeira dit l'Espagnolet[2] (1588), chez Zurbaran (1598), le peintre ascétique par excellence, pour qui les sujets pris dans le cloître sont les préférés, et encore loin d'adoucir les rigueurs dela règle, va-t-il en exagérer les effets. C'est, si l'on veut, une rude écorce, mais non, quoi qu'on en dise, une nature insensible. Voyez, en photographie, si vous ne pouvez faire mieux, *Sainte Apolline tenant une palme*, ou encore *l'Enfant en prière* du musée de Saint-Pétersbourg.

A Madrid, Francisco Caro (1627-67, *Vie de la Vierge*) à Séville, Pedro Campana, pensent tous deux comme Pacheco (1574-1654), que l'art de peindre doit s'employer uniquement au service de Dieu, de la Vierge et des Saints.

Alonso Cano (1601-1667), sculpteur formé dans l'atelier de Pacheco, donne encore à Notre-Seigneur, à la Sainte-Vierge, à saint François d'Assise, l'expression vigoureuse d'un ascétisme porté jusqu'à l'extase.

Son condisciple Velasquez (1599-1660) est beaucoup moins religieux, ne l'est peut-être pas du tout, et c'est pourquoi, peut-être aussi, passe-t-il pour le plus grand peintre de toute l'école d'Espagne. Il est assurément le roi de ses portraitistes, disons même de tous les portraitistes. Comme tel et pour ses autres peintures en général, on vante l'inéprochable pureté de son dessin, la vérité des types, le naturel des poses, l'élégance des draperies, le relief et la vigueur des tons, la transparence de l'air, la profondeur de la perspective, toutes choses d'autant plus remarquables que l'artiste peignait, dit-on, de premier jet, sans hésitation, et sans retouches. " Il a su peindre l'air ! " disait avec énergie Moratin.

Il doit être cependant permis de lui préférer Murillo (1618-1683), et c'est par lui que nous clorons cet article, l'Espagne ne nous offrant plus, aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, que deux noms dignes de mémoire : Goya (1716-1828), *Trahison de Judas*, à Tolède) et Fortuny, ce dernier assez médiocre dans le genre religieux, parce que sans conviction — peut-être.

Evolution de l'idéal religieux. De Greco, le premier des grands maîtres classiques de l'Espagne, jusqu'à Murillo, le dernier, M. Gillet nous fait voir " l'idéal religieux, parti de l'extrême sévérité et de la

révolte indignée contre la nature et les sens, peu à peu s'adoucir, s'attendrir, pour finir par les effusions les plus lyriques et les plus suaves. "

Déjà chez le Gréco, le dessin est presque savant, l'ordonnance grandiose, la couleur chaude et transparente ; avec lui et après lui, l'Espagne des peintres est devenue peu à peu la patrie classique du naturalisme, du roman vrai, de la " tranche de vie ", et son art, le plus spontané, le plus impressionniste de tous les arts connus. Carl Justi y trouve un charme particulier d'honnêteté sur toute la ligne, de ce qu'un Anglais traduit par *earnestness*, le sérieux et le fait de prendre toute chose au sérieux, la nature elle-même et surtout la nature. Chez lui, un sujet religieux n'est jamais un prétexte pour glisser furtivement des motifs d'un autre ordre[3]. L'Espagne est elle-même, elle est catholique et c'est elle-même qu'elle peint.

Murillo, semble-t-il à plusieurs critiques, aurait porté plus loin et plus haut que personne en son pays ces qualités, on dirait presque ces vertus acquises depuis deux siècles : sentiment, composition, noblesse, science anatomique, perspective, couleur brillante et moelleuse. Homme doux, timide et pieux, il était né à Séville l'année où était promulgué pour l'Espagne le dogme de l'Immaculée Conception, et il paraît bien qu'il devait être l'artiste par excellence de ce poème virginal, puisque, ainsi que nous l'avons déjà dit, il l'a peint trente-deux fois, " toujours avec de nouvelles ressources d'élan, de lumière et d'ivresse. "

Devant la plus célèbre de ces *Vierges*, celle du Louvre,

nous relisons sans scrupule, malgré un grain de mondanité qui s'y mèle, cette si jolie description de M. Gillet:

" Quel peintre, dans un corps d'une plus irréprochable perfection plastique, a enfermé plus d'infini ? Une enfant, une forme blanche et bleue qui flotte, transcendante à travers un gouffre de clartés, les pieds sur le croissant de nacre, parmi la jubilation de mille chérubins ; une jeune fille pétrie de candeur et d'azur, les épaules inondées du flot naïf de ses cheveux, la face baignée d'amour et couronnée d'étoiles, ses belles mains pressées sur sa gorge comme pour contenir un torrent de jouissances ; quinze ans à peine et toute la femme transparaissant déjà sous les voiles de la vierge; de larges yeux noyés de joie ou baissés sur l'excès du bonheur ; la conception représentée comme une assomption, comme le plus haut éclair... de la vie, dans une figure de neige, de soleil et de ciel, — connaissez-vous dans l'art pareille vision de l'Eternel féminin [4] ? "

---

1. Wyzeva et Perreau, *La Peinture espagnole*, p. 15. — 2. A Rome, Ribeira, pauvre enfant en guenilles, dormait dans les rues, faute d'asile, et charbonnait ses dessins sur les marches de marbre des palais, faute d'un peu de carton pour les reproduire. — 3. What fascinates strangers in the Spanish religions paintings is, not so much their wealth of feeling and depth of symbolism, as a certain touch of earnestness, simplicity, and downright honesty. These artists were far from making religions subjects a pretext for introducing charming motives of a different order etc. Carl Justi, *Diego Velasquez and his times*, translated by A. H. Keane, in-8°, London 1889, p. 3. — 4. *Lieu cité*, p. 356. *Ajouter :* Juan de borgona, collaborateur de Berruguette, Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz, Herrera le Vieux, Martinez Montanez, Valdes Leal, Claudio Coello, Antonio Palomino Y Velasco, etc.

X. Épilogue

Les ruines. — L'éternelle recommenceuse. — Chez Nous.

Les ruines : *Mahomet. — Les Iconoclastes byzantins.— Le Protestantisme. — Les Révolutions, etc.* — L'éternelle Recommenceuse : *Refaire et faire plus beau.* — Chez nous : *Encore l'Eglise. — Musée d'art. Nos artistes. Art et science.*

Plus d'une fois déjà, au cours de cette étude, nous avons déploré la perte d'innombrables monuments artistiques, ruinés par le temps ou la main criminelle des hommes, et il y a notamment telle page sur l'Angleterre qui nous semble avoir traduit mieux que nous ne pourrions le faire maintenant nos inconsolables regrets.

Au septième siècle, la secte de Mahomet fait la guerre aux images. Au huitième, Léon l'Isaurien et son fils Constantin Copronyme partagent les préjugés des Musulmans ; les images sont de nouveau proscrites ; une affreuse persécution réduit au silence les défenseurs de la tradition et de la discipline sur ce point ; et dans cette lutte barbare périt à peu près tout ce que l'art de peindre ou de sculpter pouvait avoir produit jusque-là. En 787, le septième concile de Nicée condamne l'iconomachie, mais celle-ci renaît bientôt, et encore au douzième siècle, on voit Alexis Comnène renouveler les anciennes proscriptions et dépouiller à son tour les églises.

Ainsi pendant cinq cents ans, la guerre aux Madones et aux saints ; des artistes et des moines brûlés à la flamme des livres historiés et des saintes images ! Guerre fructueuse, dit-on, qui sanctifia l'école byzantine et la rendit féconde, puisque, en dispersant au loin les peintres et les calligraphes, elle en fit des apôtres et des propagateurs de son art et de ses types ; mais, vraiment, est-ce assez pour nous consoler ?

Est-ce assez surtout si l'Occident, où se sont répandus les artistes de Byzance, ne doit pas être moins barbare à son tour que l'Orient dans ses alternatives de fureur contre tout ce qui était peinture et sculpture religieuse ? Oublie-t-on les Vaudois, les Albigeois, les Pétrobruciens du douzième siècle ? Et quand après quelque temps de calme, l'art avait eu le temps de se refaire, ne voit-on pas le protestantisme renouveler l'œuvre brutale des Copronymes d'autrefois ? N'est-ce pas en pure perte que Paleotti s'est donné tant de mal pour établir contre les protestants la légitimité de l'art dans la société chrétienne ? En France, environ cinquante cathédrales et cinq cents églises sont pillées et leurs images abattues ou détruites. En Belgique, des bandes de Huguenots devenus féroces dévastent les cathédrales d'Anvers, de Gand, de Tournay ; brisent partout dans les églises et les abbayes toutes ces peintures, statues, ornements réputés idolâtriques ; pénètrent chez un cardinal de Granvelle, le 17 août 1578, et mettent à néant en un clin d'œil tous les tableaux, tapisseries, objets d'art que sa sollicitude éclairée avait réunis [1] ?

Est-il besoin de suivre les réformateurs en Allemagne,

en Hollande, en Angleterre, partout où les porte leur vandalisme, partout où se rencontre quelque vestige d'un culte autrefois cher et maintenant abhorré ?

Et puis, n'y a-il pas eu en France l'ouragan révolutionnaire pour emporter, ravager, anéantir tout ce qui pouvait rester ? Sur les portails des églises — car on ne les a pas toutes restaurées — voyez ces statues mutilées, ces signes de violence et de rage qui marquent encore les niches d'où on n'a pu les précipiter, ces " sottes images, " et jugez si tout ce qui pouvait périr n'a pas péri !

Et ainsi, pour nous souvenir du poème peut-être le plus beau qui fut jamais écrit sur les cathédrales, ce n'était pas assez que les œuvres fussent la plupart anonymes, comme Germain Nouveau va nous le dire :

> ...Ceux qui semèrent de fleurs vives
> Le vitrail tout en flamme au cadre des ogives,
> Ces royaux ouvriers et ces divins sculpteurs
> Qui suspendaient au ciel l'abside solennelle,
> Dont les ciseaux pieux criaient dans les hauteurs,
> N'ont point gravé leurs noms sur la pierre éternelle.
>
> .....
>
> Artistes d'autrefois, où vous reposez-vous ?
> Sous quelle tombe où l'on prie à genoux ?
> Et vous, doigts qui semiez
> De saintes le portail où nichent les ramiers, etc...

Ainsi les noms manquaient, mais tout nous manque maintenant. Ainsi, nous l'avons déjà vu, les plus ancienciennes verrières connues ne dépassent pas la fin du douzième siècle ; celles du treizième sont en très petit nom-

bre, et en certains pays, comme en Belgique par exemple, c'est à peine si on en trouve quelques spécimens du quinzième siècle ; tant il est vrai que les vitres se cassent et qu'il n'est besoin pour cela ni de la foudre du ciel, ni de la hache de l'émeute, mais que la fronde d'un gamin y suffit. Ainsi la peinture ancienne et surtout la fresque, a péri, non seulement sous les coups de la haine antireligieuse, mais sous les ordonnances de la mode, d'autant plus impérieuse et meurtrière, celle-ci, qu'elle pouvait mieux compter sur l'ignorance et le mauvais goût des fabriques ou des conseils municipaux. Ainsi aucune tapisserie, nous ne disons pas des premiers siècles, — c'est trop évident — mais même du treizième, n'est parvenue jusqu'à nous, celles du quatorzième étant encore extrêmement rares.

Ainsi enfin, car nous ne pouvons pas tout dire, pour ce qui est de l'orfèvrerie, les inventaires descriptifs des anciens mobiliers d'églises ou de châteaux, sont aujourd'hui les seuls témoins des merveilleux travaux d'un art que nous ne connaissons plus. On se rappelle l'attestation d'un historien anglais parlant pour la Grande-Bretagne, et, sauf, en effet, " une demi-douzaine de calices " qu'il avait pu trouver, qu'est devenu tout le reste ? Nous le savons pour la France, pour celle de 1792 au moins, car alors l'Assemblée nationale ordonne que tout ce qui est or et argent dans les églises supprimées soit converti en lingots [2]. Voilà qui est d'accord avec " les immortels principes, " et voici qui résume toute l'histoire de la sauvagerie briseuse d'images, ce mot de Cromwell : *Utterly extinct all monuments of idolatry and superstition*, mais

quand il y aura de l'or ou de l'argent, faites-en votre profit, ou, pour parler comme elle, toujours si académique, " mettez-le dans vos poches ! "

Nous aurions fini, mais à lire M. André Pératé résumant les pertes artistiques de sa patrie, jusqu'aux dernières, les plus cruelles parce que les plus récentes, on croirait voir la France pleurer, et la France qui pleure doit être si belle que nous voudrions recueillir ses larmes comme nous voulons ici écouter les regrets de l'un de ses fils les plus nobles et les plus aimés.

En 1920 :

" Il fut un temps où la France était illuminée de ses verrières ; les plus modestes églises laissaient filtrer jusqu'à leur tabernacle un rayon de paradis, et dans les grandes cathédrales, toutes les splendeurs du ciel accueillaient et appelaient l'âme fidèle. *Suit la description des sujets de ces vitraux, puis :*

" Que nous reste-t-il de tous ces trésors ? Les hommes se sont acharnés à les détruire. Au seizième siècle, la fureur des calvinistes iconoclastes, au dix-huitième l'inintelligence du clergé, puis la rage révolutionnaire ; au dix-neuvième la manie dévastratrice des restaurateurs. Et puis l'invasion allemande est venue ; de simples et délicieuses églises aux bord de l'Oise et de la Marne ne sont plus que gravats ; et les vitraux de Saint-Quentin, de Soissons, de Corbeil, de Reims se sont émiettés sous le choc des torpilles [3]."

En 1921 :

" Le nombre de nos églises d'autrefois fut incalculable. La France en était couverte. Pas un village, si modeste qu'il fût, où ne se dressât le pieux et charmant clocher qui appelait les âmes, où le Saint vénéré n'eût son image peinte sur quelque muraille ou étincelante de clarté dans le vitrail d'une

fenêtre. La rage des iconoclastes s'est abattue sur tout le pays, a brisé les statues, les vitraux ; a surtout, et c'est la perte la plus effroyable, anéanti l'immense trésor de notre orfèvrerie religieuse dont le peu qui subsiste encore suffit à prouver l'incomparable beauté, et comme, après de tels orages, nous nous reprenions enfin, avec un souci tardif de notre patrimoine, à restaurer, à cultiver le jardin de la beauté française, la dernière et monstrueuse invasion nous a surpris[4]."

L'éternelle recommenceuse

Usure lente des années, insanité humaine, œuvre de Satan et de ses adeptes en ce triste monde : c'est trop peu pour décourager "l'éternelle recommenceuse" qu'est l'Eglise catholique. Au surplus, s'il est permis de le répéter encore, l'art lui-même ne meurt pas, ne peut pas mourir, pas plus que l'amour inné chez l'homme du Bon et du Beau. Si, comme le bon Homère," il dort quelquefois (*quandoque bonus dormitat Homerus*), c'est d'un sommeil réparateur, et quand il se réveille, c'est pour reprendre l'œuvre commencée, refaire l'œuvre détruite, au lieu de pleurer sur des ruines; faire encore mieux, monter plus haut, grandir toujours selon cette loi de progrès imposée à tout être et à toute chose d'ici-bas : *Crescite.*

Après les chambrettes des catacombes, les basiliques constantiniennes ; après les timides plafonds de bois, incendiés l'un après l'autre, les audacieuses voûtes en pierre, voûtes en berceau, voûtes plus parfaites en croisée d'ogive ; après l'architecture à fleur de terre, l'architecture à fleur de ciel. Et de même, après la peinture qui se cache sous terre, la mosaïque à fond d'or où étincèlent sous le grand soleil de Dieu, les images du Christ, de la

Vierge, les théories d'archanges et de martyrs ; après les tâtonnements ou les impérities des primitifs, les trouvailles artistiques d'un Giotto ou d'un Raphaël.

Et Raphaël, disions-nous, n'est pas "un terminus au-delà duquel il n'y a rien." L'Eglise catholique, immuable dans ses dogmes, sa morale, ses préceptes, n'a jamais prescrit une forme d'art à estampille spéciale, ne reconnaissant elle-même d'autre formule en cette matière, que celle du Bon, du Beau, du Vrai, et laissant aux hommes la liberté de célébrer tout cet idéal sublime dans le langage d'art de leur époque et de leur pays. Un grand maître pensait comme elle qu'il n'y a pas d'art chrétien proprement dit ou spécifique, mais qu'il y a le sentiment chrétien dans l'art.

Et c'est pourquoi encore aujourd'hui, l'Eglise salue d'un coeur joyeux les tendances nouvelles qui, sans renier le passé, comme certains paraissent le croire et le craindre ; sans le copier non plus, essaient plutôt de le comprendre et lui demandent des principes au lieu de simples procédés. Nous l'avons dit plus haut, tous les procédés sont bons, quand au-dessus, il y a l'art lui-même, le progrès, la beauté. *Ars una, species mille.*

* * *

Chez nous — (l'art en Nouvelle-France) Quand l'Eglise ne peut recommencer en tel lieu d'où on l'a congédiée, elle recommence ailleurs. Pendant que la France vidait ses églises de tout son décor religieux, la Nouvelle-France emplissait sa cathédrale de Québec d'admirables

sculptures exécutées par les Baillairgé, père, fils et petit-fils : impériale ou baldaquin à six consoles, gloire et bas-relief du Sauveur au-dessus de l'autel central, autels latéraux délicatement fouillés, belles et nombreuses statues, trône de l'évêque, guirlandes de fleurs, riches peintures, car les Baillairgé étaient peintres aussi bien, et le 13 avril 1793 — noter la date — quittance générale était signée par les trois artistes pour la somme de vingt-cinq mille livres — la livre de vingt sols.

Au pays, le goût des belles choses datait de plus loin, —nous l'allons voir — mais à ce moment les belles choses étaient notre œuvre, l'art de chez nous devenait presque du grand Art. Et, pour répéter un mot qui nous a déjà servi, ce progrès très réel, ne fut pas, ici non plus, un " terminus au delà duquel il n'y eut plus rien. "

Tant s'en faut, mais est-ce à dire que nous avons un " art national ", comme nous avons, parait-il, une " littérature nationale ?" Parler de la sorte, est-ce parler sérieusement ?

> Avant donc que d'écrire...
> Avant donc que *de peindre*, apprenez...

Oui, apprenons bien des choses : dans un cas et pour plusieurs...la grammaire ; dans l'autre, et pour tous, le métier.

Mais revenons en arrière, aux débuts de la colonie. Dans la Nouvelle-France, comme dans l'Ancienne et tous les pays du monde, l'Eglise a exercé son rôle artistique de toujours, croyant bien, toujours aussi, que " l'Esprit souffle où il veut. " Cette tâche lui était d'au-

tant plus facile que la France, venant sur nos *arpents de neige*, apportait avec elle, non seulement " ses prières et ses chansons, " comme disaient les voix à Maria Chapdelaine dans un roman hélas ! trop célèbre, mais son instinct de beauté et tout son art.

L'inventaire de Notre-Dame de Recouvrance traite un peu lestement les " six pauvres images du travail de feu M. de Champlain " qu'elle possédait vers 1640, mais il est au moins remarquable que le fondateur de Québec ait eu des goûts d'imagier, en sculpture ou peinture, — le texte ne précise pas — tandis que les pionniers d'autres pays voisins avaient des goûts si différents.

Déjà, à cette époque, on peut voir dans la petite église " une Notre-Dame et son Fils au bras étoffée d'or, environ deux pieds de haut ; une Dame douloureuse ; une grande Annonciation *enchassée* (encadrée ?), donnée par M. du Plessis ; un grand tableau sans enchassement de Notre-Dame du Rosaire, avec les quinze mystères ; un tableau sur cuivre de Notre-Dame et sainte Anne. " De 1645 à 1651, les additions à l'Inventaire donnent encore: " Deux tableaux sur cuivre, de Notre-Seigneur et Notre-Dame ; une Notre-Dame tenant Notre-Seigneur et saint Jean-Baptiste qui l'adore... ; une Notre-Dame de Pitié ; un saint Joseph entre Notre-Seigneur et Notre-Dame..." En 1672, nous remarquons : "Un grand tableau de l'Assomption qui fait le dais du maître-autel ; un grand tableau du Rosaire, qui forme le retable du même autel ; un grand tableau de la Sainte-Famille ; un moyen tableau de l'Annonciation ; quinze petits tableaux avec cadres d'ébène...etc. " Pour l'église de la

Basse-Ville, un inventaire de 1697 signale : " Un grand tableau de la Présentation de Notre-Dame, à cadre de bois ; deux moins grands tableaux de la Sainte-Vierge ; deux autres de Notre-Seigneur et la Sainte-Vierge, à cadres rougis ; un tableau de Notre-Dame de la Victoire remportée sur les Anglais, sur cadre verni, les coins dorés ; une autre Sainte-Vierge sur cadre doré ; deux tableaux de vœux donnés par MM. Pauperets et Richard ; deux petits tableaux sur bois de l'Annonciation ; au portail de de l'église, trois statues : la Sainte-Vierge, saint Joseph et saint Jean, etc. "

D'où venaient ces richesses ? L'intendant Talon avait échappé à un naufrage en 1670, et en témoignage de reconnaissance, il offrait un peu plus tard à la cathédrale un bel ex-voto commémoratif. La Mère Marie de l'Incarnation ne veut pas consentir à poser pour son portrait, mais dès qu'elle est morte, le gouverneur envoie vite aux Ursulines un peintre habile chargé de le faire. Qui était ce peintre ? — On a pour l'office divin des ornements de toute beauté : " l'Ornement du Roy, " "l'Ornement de la Reine," comme on les appelle, et merci à la sage prévoyance qui nous les a conservés. Et ainsi, le roi, la reine, les gouverneurs, les personnages de marque, M. de Castillon pour un, les grandes dames, Madame de Repentigny pour une, les simples fidèles, toute la petite colonie s'emploie au décor du lieu saint, et rien de suggestif, de touchant comme les inventaires de nos anciennes églises, chapelles, communautés de femmes.

Et, puisque nous parlions d'influence ecclésiastique ou religieuse, les premiers missionnaires, les dames Ursulines,

les Hospitalières, l'Evêque, le séminaire seront-ils moins zélés, moins artistes que le menu peuple ? Qui ne connaît cette lettre du Père Lallemant à un peintre de France, où il lui décrit par le menu le dais qu'il voudrait avoir pour son maître-autel de Notre-Dame de Recouvrance ? Il le veut, on s'en souvient, " peint sur de la toile," avec "quelque belle invention de pentes pour mettre à l'entour de même nature de toile peinte avec de belles figures, fleurons ou moresques avec têtes de chérubins ou autres inventions qu'il laisse à son industrie et désignation. " Il en est là déjà, parce déjà aussi, depuis longtemps, on l'a bien vu, le pays en est aux choses d'art, Les Pères Pierron, Rasle et Laure sont eux-mêmes des sculpteurs.

Au témoignage du Père Leclerc, le franciscain Luc Lefrançois est " un peintre excellent. " Les Ursulines et les Hospitalières font de la peinture, de la dorure, de la broderie, des ornements sacrés ; ce sont les grandes artistes de l'époque. *Le Journal des Jésuites* nous apprend que " la Mère de l'Incarnation,employa presque tout le carême (de 1646) à peindre deux pièces d'architecture pour accompagner le tabernacle de la paroisse. " Sans être un praticien et comment le serait-il ? Monseigneur de Laval, en 1668, fonde à Saint-Joachim une école d'arts et métiers, et l'on a conservé les noms des premiers professeurs ou " maîtres-sculpteurs: " Michel Fauchois, Genner, Mallet, Jacques Leblond, ce dernier continuant d'exercer son art même après son élévation au sacerdoce. Gracieux renseignement fourni par le chanoine de Latour :

" Cette année 1665, les enfants du petit séminaire, qui étaient en grand nombre, eurent la dévotion de travailler à l'autel et au retable de la chapelle de la Sainte-Famille. Ils y réussirent : ON EST ADROIT EN CANADA, et Dieu sans doute bénit leur zèle. Ce qu'il y eut de bien singulier, leurs études n'en souffrirent pas ; elles ne furent jamais plus florissantes[6]. "

Peut-être leur travail avait-il été dirigé par M. Hugues Pommier, un prêtre venu au Canada avec M. de Bernières, et qui d'après un recent historien de Mgr de Laval, M. l'abbé Scott, " était un artiste dans le genre du frère Luc chez les Récollets."

Une autre école des beaux-arts aurait été ouverte à Montréal quelque temps plus tard par les frères Charron. Beaucoup plus tard encore,un autre de nos évêques, Mgr Dosquet, se donnait la peine d'apporter d'Europe avec lui un beau tableau, une *Nuit de Noël* de Stella, aujourd'hui à l'Hôtel-Dieu. Avant qu'un incendie le détruise comme ceux de la chapelle du séminaire, de Sainte-Anne de Beaupré, de la basilique de Québec, recueillons l'inscription qui se lit au revers :

"Ce tableau sans prix nous a été donné par Mgr Pierre-Armand Dosquet, évêque de Québec, en l'année 1735 qu'il passa en France. Il l'avait apporté d'Italie et il lui fallut une permission expresse d'un cardinal pour le sortir de Rome parce qu'on ne laisse point passer des pièces de cette beauté dans d'autres états..."

Près de cent ans après, les bonnes soeurs Hospitalières ont toujours le même goût des choses d'art. Quand l'ab-

bé Desjardins, en trois ou quatre ans, dote le pays de cent dix-sept tableaux qu'il s'est procurés en France, il en place un bon nombre chez elles, et la Mère Saint-Antoine écrit à ce sujet dans sa *Relation* :

" Une chose qui gêna bien la sacristine, ce fut un grand nombre de tableaux que M. Desjardins fit venir de France la première fois en 1815, je crois, en 1816, et encore après. Il y en avait de bien beaux. Plusieurs avaient besoin de réparation ; il fallut avoir des artistes, assez rares à Québec, et puis recevoir ceux qui venaient les visiter. C'était un espèce d'atelier. " — *Notez ce qui va suivre:* " GRAND MERCI pour le bien qu'ils ont procuré au pays, donnant le goût à des jeunes gens de s'exercer dans cet art, et enrichissant les églises qui en sont fournies aujourd'hui."

L'annaliste des Ursulines n'est pas moins reconnaissante, pas moins prise d'admiration, et voyez ce qu'elle dit à son tour de l'abbé Desjardins — ces vieux textes sont vénérables et dignes de mémoire :

"Il était le protecteur déclaré des jeunes artistes... Nos bibliothèques, notre chapelle des Saints, notre chœur et notre église, témoigneront longtemps de sa générosité à notre égard. En effet, si un grand nombre d'églises en ce pays lui doivent tant de beaux tableaux qui les décorent, si la chapelle du séminaire en particulier est redevable aux MM. Desjardins de ces chefs-d'œuvre qui font l'admiration de tous les étrangers, nous ne pouvons oublier que la nôtre est loin d'avoir été négligée dans cette généreuse distribution des dépouilles de la France spoliée aux jours de la Terreur."

Tel est l'accueil qu'on avait toujours fait en ce pays aux œuvres d'art de l'étranger, et tel il se continuera jusqu'à nos jours. C'est par centaines que l'on peut

compter dans notre province des peintures religieuses ou profanes attribuées à des maîtres, et plusieurs d'entre elles, à de grands maîtres, italiens, français, flamands.

Sans discuter ici leur authenticité, — ce n'est pas le lieu — elles ont vraiment, comme dit la Mère Saint-Antoine, "procuré du bien à notre pays, " en donnant l'éveil aux talents indigènes, en encourageant aussi des artistes étrangers à venir tavailler ou même se fixer définitivement parmi nous, tels pour en nommer de suite quelques-uns : William Von Moll Berczy (1748-1813), Louis-Christian Deheer (-1788-), Cornelius Kreighoff († 1800), James B. Hance (-1865-), Birge Harrison (-1890-), Paul-Gaston Masselotte († 1895), Dawson-Watson (-1900-). Peut-être faudrait-il ajouter parmi les anciens l'énigmatique Sebron, dont on ne sait en effet ni le lieu de naissance ni le lieu de la mort [7].

Soyons aux nôtres maintenant et comme il fait, ce matin, 28 mars 1923, un froid de 15 degrés sous zéro, réchauffons-nous un peu à ce bon poële de la sacristie de la Basse-Ville, d'ailleurs fort édifiant puisqu'il " représente la Samaritaine," dit l'*Inventaire* de 1742. Qui avait dessiné, sculpté, moulé, fondu ce bas-relief pour nous si instructif en ce qu'il nous révèle des goûts esthétiques jusqu'en choses qui ne le sont pas le moins du monde elles-mêmes ? A part les professeurs de l'Ecole des Arts plus haut mentionnée, les vieux régistres signalent en 1707 un " sieur de Saillant, peintre, " de 1716 à 1724, un Noël Le Vasseur, sculpteur, et c'est tout, mais il ne faut pas trop demander à ces sortes de mémoires.

MM. Bibaud et Pierre-G. Roy semblent faire de Beaucours le premier peintre-professionnel canadien, le premier aussi " qui ait étudié en Europe et se soit fait un nom dans la peinture ". L'église d'Yamachiche conserve de lui une *Sainte Anne consolatrice.*

En 1749, naissait à Québec Jean-Antoine Aide-Créquy, ordonné prêtre en 1773, peintre de talent qui serait allé, à son tour, étudier en Europe, mais qui mourut tout jeune (à 31 ans), et par conséquent, laissa trop peu d'œuvres : une *Sainte-Famille* détruite dans l'incendie de la chapelle du séminaire, une *Annonciation* à l'église de l'Islet.

Louis Dulongpré, né à Saint-Denis près Paris, en 1754, est des nôtres pour avoir vécu longtemps en Canada, et en fait jusqu'à sa mort le 26 avril 1843 (89 ans). On lui attribue le portrait du géographe Louis Charland (au séminaire), et plus sûrement ceux des abbés Girouard, Dessaules et Deguise, tous quatre du district de Montréal, où vivait l'artiste.

A Montréal même, en 1800, se fondait une nouvelle maîtrise d'arts connue sous le nom " d'Ecole Quévillon," ou moins gracieusement de *Maîtrise des Ecorres.* Il sortit de là des sculpteurs de mérite : Paul Rollin, Joseph Pepin, Jourdain dit Labrosse, Saint-James, et des étudiants de Québec y auraient aussi développé leurs talents : François-Thomas Baillairgé, Louis-Thomas Berlinguet, etc...

Entre les deux villes, d'ailleurs, régnait déjà cette émulation qui n'a fait que s'accroître au cours des années. Si par exemple Montréal a deux graveurs : Fleury-Mes-

plet (-1780-) et Leney (-1820-), Québec voudra en avoir trois et plus forts : Ledroit (-1817-), Stevens, et surtout Smillie. Si la région de Montréal est fière de ses peintres et sculpteurs: Napoléon Bourassa (1827-), Adolphe Rho (1835-), Anatole Parthenais (1839-), Vital Durocher (vers 1840-), Philippe Hébert (1850-), Charles Gill, J.-C. Franchère, Ludger Larose (1868-), Ulric Lamarche, la région de Québec peut lui opposer : les trois Baillairgé déjà nommés plus haut ; Madame Berczy, de son vrai nom Amélie Panet, excellente aquarelliste, née à Québec en 1789, petite-cousine de l'illustre Jean-Antoine et qui devrait appartenir à notre ville quoiqu'elle ait ouvert à Montréal son école de dessin. Droit de naissance, droit de conquête, lequel des deux l'emporte ? — Mais continuons la liste : J.-B. Audy, pratiquant ici vers 1825 ; Joseph Légaré (1796-), peintre de second ordre, mais grand amateur et collectionneur à qui nous devons de posséder plusieurs belles œuvres de l'étranger ; le curé Gatien et Pierre Chasseur, deux sculpteurs habiles ; François Renvoyzé, orfèvre de grande renommée ; Antoine Plamondon (1804-1886), auteur d'un remarquable *Patronage de sainte Anne* brûlé avec la basilique ; Théophile Hamel (1817), dont les travaux sont répandus dans tout le pays ; Antoine-Sébastien Falardeau (1835-), fort goûté même à Florence où il passa presque toute sa vie ; Pierre-Eugène-Etienne Taché (1836-) et son frère Jules (1844-), Pierre Genest (1844-), Henri Julien (1851-), très habile dessinateur, Edmond Lemoine (1877-), que la mort nous enlevait naguère, tout jeune encore (44 ans), mais chargé de bonnes œuvres comme

de belles œuvres, c'est-à-dire, d'au moins trois cents tableaux et de grand nombre d'esquisses, le tout très digne de demeurer.

M. Lemoine s'intéressait vivement au progrès des arts en notre province, et de fait il y a progrès. Sans nommer aucun de nos artistes vivants, pas même M. Charles Huot, des écoles spéciales tenues par des laïques ou des communautés religieuses, car chacune a la sienne ; la création d'un Institut supérieur des Beaux-Arts ; des sociétés animées du plus beau zèle, à Montréal, à Québec, presque partout ; des expositions fréquentes et vraiment remarquables, des prix d'encouragement fondés par l'Etat lui-même, le goût de plus en plus accusé chez nos compatriotes pour les choses et les œuvres du terroir, la concurrence de plus en plus nécessaire, aux yeux de plusieurs, avec l'importation du dehors — en quoi peut-être on exagère, car tout le monde a besoin de tout le monde et surtout de plus fort que soi : tout cela et autres choses trop longues à dire, sont des signes d'une vie artistique devenue avec le temps un besoin du pays, un niveau social à atteindre, sans quoi, et il s'en trouve pour le craindre, nous ne serons toujours, au regard des autres peuples, que les " immortels " Peaux-Rouges de M. Barrès !

Seulement, et reconnaissons-le sans trop de peine, il nous reste beaucoup à faire, beaucoup d'abord à apprendre. Quand nous disions que " l'art ne s'apprend pas," on sait que nous prenions le mot plutôt dans le sens qu'on lui donne assez souvent de sentiment, intuition,

perception du Beau, et non d'exécution extérieure, de réalisation sensible du beau entrevu. L'éloquence non plus ne s'apprend pas, mais une science qui s'appelle la rhétorique peut être d'un grand secours même à elle, et même aussi la remplacer au besoin, un besoin hélas ! trop fréquent pour ne pas dire presque général. De même, il y a une technique de l'art, le long apprentissage — relisez Cennino Cennini (p. 227); — une science à acquérir correspondant aux sujets à traiter, surtout s'il s'agit de sujets religieux. Et par exemple, quoiqu'il nous en coûte, un grand maître, Hippolyte Flandrin, n'aurait-il pas profité à relire son catéchisme ou l'Evangile avant de peindre son *Noël* de Saint-Germain des Prés (Vierge couchée comme une malade, stigmates ordinaires de la maternité, etc.) ? Tel autre n'aurait-il pas gagné à savoir que l'Homme de Douleur " affermissait sa face " (*firmavit faciem suam*) ; qu'il ne fut jamais, pas même au jardin de l'Agonie, le Christ langoureux, atterré, désespéré d'Ernest Renan ? Et que de *Saint Jean* tout féminins, doucereux, blonds, frisés, à peau blanche et satinée et peut-être parfumée, lui que Notre-Seigneur surnommait *Boanergès*, " le Fils du Tonnerre ! " Que de saints tous pareils, c'est-à-dire tous également banals ou niais, parce qu'on ne s'est pas donné la peine de les étudier, de chercher leur caractéristique, leur personnalité propre ! Que de conventions traditionnelles, d'éternelles rapsodies, de contresens parfois exaspérants !

Etudions donc, ceux au moins d'entre nous qui aspirons au grand art, à l'art religieux. Un mot de notre Vin-

cent de Beauvais devrait nous y encourager, et avec lui nous clôrons cet opuscule, en ce Jeudi-Saint de l'an du Seigneur mil neuf cent vingt-trois :

PAR LE TRAVAIL ET PAR LA SCIENCE, L'HOMME COMMENCE L'ŒUVRE DE SA RÉDEMPTION.

Demain, le Christ Jésus peut l'achever, lui qui est le Sauveur à travers les siècles, comme il est le "Roi immortel des siècles."

---

1. NAMÈCHE, *Cours d'histoire nationale* (belge), t. XVIII, p. 376. — 2. P. DE LA GORCE, *Le clergé constitutionnel*, dans *Revue des deux mondes*, 1er février 1917.— 3. *Revue des Jeunes*, 1920, p. 229. — 4. ANDRÉ PÉRATÉ, dans la *Revue des Jeunes*, 1921, IV, p. 221. — 6. *Mémoires sur Mgr de Laval*, p. 172. — 7. Voir *Le Canada Français*, livraison de mai 1923, p. 272. — 8. D'après notre historien Bibaud, SEBRON serait un peintre canadien. Son plus beau morceau est la *Famille royale d'Angleterre* dans la chapelle du château de Windsor. Il est mentionné comme habile peintre-décorateur dans un des *manuels* de l'Encyclopédie Roret. — Dans la revue *Le Terroir*, décembre 1922 et janvier 1923, M. H. Magnan a publié une intéressante conférence intitulée : *Peintres et sculpteurs du Terroir*.— La *Revue moderne*, décembre 1922, donnait en frontispice une remarquable Madone (*Vierge-Mère*) de Philippe Boilleau, né à Québec, pendant que son père, le baron Gauldrée-Boilleau, était consul de France (1860-1864).

Quelques notes finales

La Nature

Un anthropomorphisme puissant, moyen esthétique d'une pensée haute, prête à toutes choses une âme et une sorte de vie divines. Pour le poète biblique comme pour François d'Assise, la roche qui suinte pleure les péchés des hommes ; le passereau des toits chante à Dieu ; la cigale invisible et sonore est un hymne vivant que la terre lance ; le lion des antres attend sa nourriture d'en haut.

Dans le cerf altéré qui brame, il entend le désir humain, désir immense que seules les sources éternelles désaltèrent. Le chameau sous sa charge, c'est l'obéissance tranquille et vaillante ; l'alouette, c'est l'amour du ciel ; l'agneau, c'est la pureté douce ; le lézard dans les ruines, c'est une larve de peuple écrasé sous les vengeances du Très-Haut. Les forces brutes elles-mêmes s'animent et deviennent un peuple où Dieu règne. Les montagnes bondissent à sa voix ; la mer s'enfuit ; les fleuves reculent ; l'avalanche se précipite sur ses adversaires. Les vents sont ses messagers, la grêle ses flèches, le tonnerre son cri, le feu son ouvrier, le soleil son nimbe, l'éther son pavillon, les étoiles une armée qu'il règle, tout le ciel lumineux, son regard.

On ne saurait discuter la valeur esthétique d'une telle disposition d'esprit : elle est au premier chef inspiratrice ; tout le fluide divin contenu dans la nature va pénétrer l'âme qui la contemple, l'exalter en émotion et y faire jaillir la beauté en étincelles.

R. P. Sertillanges,
Art et Apologétique, p. 167.

L'Art et la Morale

L'art est un plaisir des sens, bien qu'il soit aussi autre chose ; mais un plaisir sensible n'est pas nécessairement un plaisir sensuel, ce que Brunetière appelle une *volupté des sens*, et, pour tout dire, une concupiscence, opposée, comme telle, à la moralité.

Il faudrait avoir l'esprit fortement teinté de jansénisme pour oser, par exemple, faire un crime à quelqu'un d'aimer les fleurs et d'éprouver du plaisir à en respirer le parfum ou à en admirer les couleurs. C'est que le plaisir sensible, dans ce cas, est lié nécessairement à un exercice des sens conforme à leur nature, et à ce titre ne saurait être qualifié d'immoral. Suffira-t-il donc, pour qu'il le devienne, que les fleurs soient peintes au lieu d'être naturelles ; qu'un paysage se développe sur une toile au lieu de se dérouler dans une plaine ou au flanc d'une colline ; qu'une tête d'homme ou de femme se détache d'un bloc de marbre au lieu d'émerger des épaules d'un corps humain ? Ne soyons pas jansénistes ! A vrai dire, le plaisir des sens ne devient sensuel qu'à partir du moment où nous faisons un retour sur lui ; où nous nous arrêtons à sa délectation ; où nous nous enivrons de tout ce qu'il renferme d'excitant et de toxique ; où nous le recherchons, exclusivement, au détriment de notre moralité. Il n'y a pas d'autre immoralité des sens que celle-là qui est, au même titre que la débauche, " la dérivation ou la perversion d'une activité normale, l'adultération de jouissances légitimes. "

Mais qui ne voit que l'art est étranger à cette perversion si, moyennant l'émotion esthétique, il n'est pas qu'un simple plaisir des sens ? Or, l'émotion esthétique requiert sans doute le service des sens, mais par eux elle agit sur notre intelligence et nos sentiments ; elle ébranle notre activité psychique tout entière ; elle est tout ensemble un plaisir des sens et une joie de l'esprit dans sa plénitude.

M. S. Gillet, O. P.

L'Art et la Religion

Ce n'est donc pas parce que trop de chrétiens, hélas ! sont insensibles à la beauté du culte catholique qu'il faut proscrire l'art religieux de nos églises, ou ne lui laisser qu'une toute petite place, celle des pauvres ; c'est au contraire parce que la laideur dont trop souvent nous entourons le culte en retient quelques-uns à la porte qu'il faut faire appel à l'art pour les décider à y entrer. Prenons exemple sur notre grand Moyen-Age, qui n'a pas cru indigne de sa foi d'exalter l'art, ni indigne de l'art de contribuer largement à l'exaltation de sa foi. Faisons une part sérieuse dans notre éducation à la culture du goût ; ni la foi ni les mœurs n'auront rien à y perdre ; je crois plutôt qu'elles auront tout à y gagner.

Car si le peuple, comme d'aucuns le prétendent qui aiment la routine, préfère aujourd'hui, dans nos églises, les cris au chant, le son à la musique, la couleur à la peinture, le carton-pâte au bois et à la pierre, les fleurs artificielles aux naturelles, c'est peut-être parce qu'on n'a jamais pris beaucoup de peine de lui faire entendre ou voir autre chose ; on a faussé son goût au lieu de le développer.

Et à quoi a abouti cette négligence ? Plus souvent qu'on ne le croit à détourner de nos églises des esprits cultivés que la beauté du culte catholique séduit comme malgré eux, et à *matérialiser* la religion du peuple en lui faisant cultiver pour eux-mêmes, sans attache vivante avec la doctrine ou avec la morale, des gestes, des pratiques, des formules, des objets qui, chargés par surcroît de laideur, ne symbolisent plus rien à ses yeux, et l'inclineraient plutôt au fétichisme et à la superstition.

En revanche, l'expérience a démontré que partout où la splendeur d'un culte bien compris était largement mise au service de la Religion, celle-ci ne manquait pas d'exercer sur les âmes même incroyantes une sorte de séduction qui rendait leur âme moins rebelle aux austérités de la Foi. Il

n'est d'ailleurs pas téméraire d'affirmer qu'en ces derniers temps certaines conversions retentissantes n'ont pas eu d'autre origine.

M. S. Gillet, P. O.,

La valeur éducative de l'art religieux, 28 pages, Bruxelles, 1921.

Quelques Pensées

L'art est un don d'inspiration et une œuvre de patience, un acquit de labeur.

L'art ne s'acquiert pas, ou plutôt ne s'acquiert que chez l'être doué... Il y a une étincelle de début, un don divin que la Science n'acquiert pas...

L'art est une longue patience.

L'art n'est pas si petit garcon, qu'un seul artiste, fût-il génial, puisse le modifier d'un coup de pouce, ou de pinceau ; il est né avec l'homme ; il s'est formé avec les siècles; l'orgueil ne peut rien contre lui. — Jérôme Doucet, *Le Goût en Art*, Avignon, Aubanel, in-18.

* * *

Il serait à souhaiter, que dans nos séminaires, où l'archéologie chrétienne n'a guère été poussée, l'on donnât une plus large part à l'éducation artistique.

MARGUERITE TASCHEREAU, *Etudes*, p. 76.

Fautes principales à corriger :

Page 46 : *Inconogr.* = *Iconographie.* — P. 60 : Molini = Molinier. — P. 93 : en Rome = à Rome. — P. 108 : Buzance = Byzance. — P. 168 : consacrées = consacrés. — P. 178 : Deschaines = Dehaisnes. — P. 239 : *Zonobi* = *Zanobi.* — P. 262 : Petti = Pitti. — P. 268 : la comparer = le comparer. — P. 289 : ad Fiesole = da Fiesole. — P. 340 : Perréa = Perréal. — P. 351 : Vierge aux lys = au lys. — Même page : Mercier = Mercié. — P. 358 : Reporter Georges Desvallières à 1861 ; Burnaud = Burnand.

INDEX

AVERTISSEMENT 4

I — LA THÈSE ET LES OBJECTIONS 9-46

1o *L'Eglise protectrice des arts* : Brunetière, 9. — Saint Thomas, 10. — L'Eglise, 10. — L'art, une tendresse, 11. — Affection de l'Eglise pour l'art et les artistes, 11.

2o *Les objections*, 17 : Parenthèse sur le nu artistique, 18. — " Hostilité ancienne des chrétiens contre les images, " 20. — Tertullien, 24. — Le concile d'Elvire, 25. — Saint Bernard, 27. — Savonarole, 34. — Le concile de Trente et Molanus, 38.

II — LES DÉBUTS DE L'ART CHRÉTIEN À ROME. LES CATACOMBES..... 47-60

Question de priorité, 47. — Les catacombes, 48. — Dates, 49. — Sujets des peintures catacombales, 50. — Valeur artistique, 52. — Difficultés à vaincre, 58. — Reproductions, 59.

III — FLÉCHISSEMENT AU TROISIÈME SIÈCLE. RENAISSANCE AU QUATRIÈME..... 61-7

Explications, 61. — L'édit de Milan, 63.— Basiliques : Peintures et mosaïques, 63.— Témoignages des Pères, 66. — Art tout grec, 68. — L'image du Christ, 68. — Les costumes historiés, 69. — Œuvres existantes, 70. — Sculpture et statuaire, 74.

IV — Du cinquième siècle a la période romane 78-104
Les Barbares et leur style, 79 — Mosaïques et peintures : Ravenne et l'art byzantin en Italie ; Sainte-Marie-Antique, 81. — Rome et les Papes, 83. — Renouveau sous Charlemagne, 86. — Rome encore et l'Italie, 87. — La Grande-Bretagne, 89. — L'Allemagne, 89. — La Gaule, 90. — La sculpture, 93. — L'orfèvrerie et l'émaillerie, 97. — L'enluminure, 102.

V — L'art bysantin 105-141
L'Empereur, les moines, le peuple, 105. — Le pour et le contre, 108. — Luxe inouï : Orfèvrerie, ivoires, tissus, 109. — Culte des images, 113. — Docteurs et conciles, 115. — La Panaghia, 116. — Mosaïque et peinture, 118. — Sainte-Sophie, 119. — Trois périodes, 121. — Miniature, 125. — Le style byzantin, 128. — Caractère universel de ce style, 136.

VI — Quatre siècles de progrès : Période romane (1000-1200) et Période gothithique (1200-1400) 142-201
Le " Siècle de fer ", 142. — Les Papes et les Evêques, 144. — Les Moines, 148. — L'architecture : l'art roman, 159. — Transition, 162 ; l'art gothique, 163. — La sculpture, 170. — L'orfèvrerie, 176. — L'enluminure, 179. — La peinture et la mosaïque, 182. — Les vitraux, 188. — Les tissus historiés, 191. — L'art médiéval est essentiellement religieux, 194.

VII PÉRIODE DITE DE LA "RENAISSANCE" 202-274
Saint Thomas et les papes, 205. — Les moines mendiants, 210. — Le sens esthétique, 224. — Travail intense, 227. — Œuvres innombrables, 230. — Valeur d'art, 232. — Griefs, 236. — Jugements préconçus, 253. — Valeur de religion, 266.

VIII NOTES SUR LA GRAVURE 275-282

IX LES GRANDES ÉCOLES D'ART (en Europe 283-370

1o *L'Italie :* L'Italie, "Mother of arts," 283.— Le quatorzième siècle : Florence et Sienne. 285. — Période dite de la "Renaissance", 287.— Les écoles : l'école florentine, 288.— Novateurs, 291. — Ecoles de l'Ombrie et de la Haute-Italie, 294. — L'école romaine : Raphaël, 300. — Le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, 303. — Notes, 305.

2o *L'Allemagne* : Les origines, 308. — Caractère sacré de l'art ancien, 308. — Influences étrangères, italienne et flamande, 310. — Protestantisme et décadence, 312. — Renouveau artistique au dernier siècle, 313.

3o *Les Pays-Bas (d'autrefois) : l'école hollandaise et l'école flamande.* 316-333

1o *L'école hollandaise*, 316. Etroite parenté des deux écoles et leur prestige, 317. — Les principaux maîtres hollandais, 318.

2o *L'école flamande :* Le point de vue religieux, 321. — Production abondante, 323. — Le point de vue esthétique, 323. — Œuvres anciennes : Les Van Eyck et leur école, 324. — L'influence italienne, 326. — Artistes célèbres de Memling à nos jours, 329.

4o *La France* : Longue indifférence, 333. — Les travaux archéologiques, 334. — Les primitifs français, 336. — Le seizième et le dix-septième siècle, 342. — Art tout religieux ; ses promoteurs, 345. — Le dix-huitième siècle, 347. — Le dix-neuvième : Ingres et sa filiation : tableau en raccourci, 348. — L'art contemporain (trois mots), 351. — Notes, 356.

5o *L'Angleterre* : L'œuvre de Cromwell. — L'esthétique anglo-saxonne. — Quelques noms, 360.

6o *L'Espagne* : Indigence archéologique, 363. — Apostolat des artistes, 365.— Evolution de l'idéal religieux, 368.

X Epilogue : *Les ruines. — L'éternelle recommenceuse. — Chez nous*..... 371-390

Les ruines : Mahomet ; les iconoclastes byzantins ; le protestantisme ; les Révolutions, p. 371.

L'éternelle recommenceuse : Refaire et faire plus beau, p. 376.

Chez nous : Encore l'Eglise ; musée d'art ; nos artistes ; art et science, p. 377.

Quelques notes finales..... p. 390

Fautes principales a corriger..... p. 394

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

APR 1 2 1987
APR 0 1 1987
OCT 1 7 1995
OCT 3 1 1995
OCT 3 1 1995
19 DEC. 1996
DEC 1 6 1996

CE

a39003 012585179b

COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 04 01 12 01 06 5